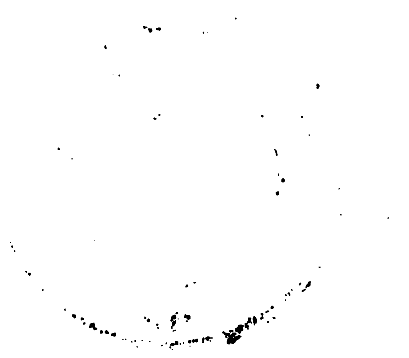

STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

E. R. Flint.



Max Hesses illustrierte Katechismen.
Nr. 18.

Katechismus
der
Fugen-Komposition

(Analyse von J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ und „Kunst der Fuge“)

von

Dr. phil. et mus. Hugo Riemann.
Professor der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Zweite Auflage.

Erster Teil.



Leipzig,
Max Hesses Verlag.
1906.

Englische Ausgabe London, Augener & Cie., Lim.

Holzfreies Papier.

Dem Andenken

Philipp Spittas

gewidmet.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die zweite Auflage der vorliegenden Analysen ist zwar erst einige Jahre später notwendig geworden, als die der Mehrzahl der anderen Katechismen; es ist aber ein erfreuliches Zeichen, daß sie nun doch Bedürfnis geworden ist. Gewiß ist das stetig wachsende allgemeine Interesse für Bachs Kunst der Grund der wachsenden Nachfrage auch nach einem solchen die schwierigeren Probleme der Kompositionstechnik behandelnden Buche. Vielleicht darf aber der Herausgeber so unbescheiden sein, anzunehmen, daß er durch seine Phrasierungsausgabe des Wohltemperierten Klaviers (Verlag von Augener in London, [Vertretung für Deutschland Fr. Hofmeister in Leipzig]) und die an dieselben anschließenden ästhetisch-technischen Analysen nach bestem Können sein Scherflein zur Förderung der Wertschätzung Bachs beigetragen hat. Obgleich die Fachkritik das Erscheinen des Büchleins kaum bemerkt hat, ist dasselbe doch seinen Weg gegangen und hat auch eine englische Übersetzung erfahren (Verlag von Augener). Höher als ein paar wohlwollende Besprechungen schätzt aber der Verfasser den Umstand ein, daß der hochangesehene englische Theoretiker Prof. Dr. Ebenezer Prout in dem Bande Fugal analysis seiner großen Kompositionslehre unter Hinweis auf die vorliegenden Analysen davon absah, seinerseits dem Wohltemperierten Klavier Beispiele zu entnehmen. Der Verfasser kann aber auch ohne Übertreibung sagen, daß er selten mit solcher anhaltenden warmen Begeisterung gearbeitet hat wie bei der

Abfassung dieser Analysen. Er bittet dieselben als ein Lehrbuch der Fugenkomposition in klassischen Beispielen anzusehen und hat in der Überzeugung, daß sie ein solches wirklich vorzustellen geeignet sind, unterlassen, ein derartiges besonderes Lehrbuch anderweit abzufassen. Es muß einmal bestimmt ausgesprochen werden, daß zwar bereits vor Bach (doch nicht eben allzulange vor ihm) die Fugenkomposition feste Gestalt angenommen hatte, daß aber schematische Regeln für die Fugenkomposition erst nach Bach aufgestellt worden sind, d. h. zu einer Zeit, wo die Fähigkeit, gute Fugen zu schreiben, allmählich abhanden kam und ein nüchterner Schematismus die Form, welche echt künstlerisches Ausdrucksbedürfnis geschaffen, allmählich diskreditierte. Eine Einführung in den Fugenstil ist darum wohl überhaupt nur mit gutem Erfolge möglich, wenn sie weniger auf den Nachweis von Regeln und Praktiken ausgeht als vielmehr das Interesse und Verständnis für den Ausdrucksgehalt und den unvergänglichen ästhetischen Wert der Meisterwerke dieser der Geschmacksrichtung der Gegenwart etwas ferner gerückten Stilgattung zu wecken trachtet. Nur auf diesem Wege wird der angehende Komponist die Überzeugung gewinnen, daß auch die Fugenform der künstlerischen Phantasie volle Freiheit der Gestaltung läßt und daß schablonenmäßige Mache hier ebenso aber auch nicht mehr als in jeder anderen Form unkünstlerisch und darum wertlos ist. Die Analysen von Bachs „Kunst der Fuge“ (im 3. Teile dieses Katechismus), in welcher der Meister selbst bereits nicht mehr nur Poet, sondern auch ein wenig Schulmeister ist, wird nur der ohne Gefahr studieren, der bereits am Wohltemperierten Klavier sein Herz zu ehrlicher Begeisterung entflammt hat.

Leipzig, im Sommer 1906.

Hugo Riemann.

Vorwort der ersten Auflage.

Die vorliegende Analyse von J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ mag als eine Ergänzung des Katechismus „Kompositionslehre“ angesehen werden, speziell als ein Lehrbuch der Fugenkomposition an der Hand des bewundernswürdigsten Meisterwerks auf diesem Gebiete. Denn mehr als abstrakte Regeln und vage Vorschriften nützen dem Kompositionsschüler gute Beispiele. Wenn ein namhafter Kontrapunktlehrer seinen Schülern zu sagen pflegt, im „Wohltemperierten Klavier“ sei eigentlich keine Fuge so, wie sie nach den Regeln sein müsse, so darf man wohl getrost den Spieß umkehren und sagen, daß die Regeln nichts taugen, wenn sie auf die Fugen Bachs nicht passen.

Das am ersten in die Augen springende Resultat der vorliegenden Fugen-Analysen ist die *vollständige Übereinstimmung des Bachschen Fugen-Aufbaues mit den Normen aller andern musikalischen Formgebung*; die *Dreiteiligkeit* nach dem Schema A—B—A (grundlegender Teil in der Haupttonart, modulierender Zwischenteil, Schlußteil in der Haupttonart) schält sich überall wohlerkennbar heraus, und die wenigen scheinbaren Ausnahmen sind ebenfalls hinlänglich motiviert. Die freien Zwischenspiele ergeben sich nicht als zwischen Hauptteile der Fuge eingeschobene Verbindungsglieder, sondern treten in die Hauptteile selbst ein, sich mit den Themaeinsätzen ergänzend, ihnen als Folie dienend, oder auch sie überbietend und krönend. Daß eine solche Aufweisung des Widerspruchs der Fugenkomposition des größten Fugenmeisters gegen zopfige Schulregeln geeignet ist, einem nüchternen Schematismus und trockener Ar-

beiterei kräftig entgegenzuwirken und der studierenden Jugend wieder mehr Lust zur streng polyphonen Komposition zu machen, ist wohl einleuchtend.

Die Analyse der Präludien betrachte man als eine Zugabe meiner Arbeit. Da die Präludien in enger geistiger Beziehung zu den Fugen stehen, so schien mir Bezugnahme auf ihren ästhetischen Gehalt geboten; aber auch die technische (harmonisch-metrische) Analyse wird, denke ich, nicht ohne Nutzen sein. Die erstaunliche Einfachheit und strenge Logik der harmonischen und modulatorischen Struktur stellt die Präludien als wahrhaft klassische Muster der Fortspinnung von kurzen Motiven dar, an denen noch Jahrhunderte lernen und immer wieder lernen können. Eine recht nützliche Verwertung der mitgeteilten harmonischen Schemata dürfte die sein, daß vorgerücktere Generalbaßspieler am Klavier an der Hand derselben andere Motive als die von Bach verarbeiteten durchzuführen versuchen; auch mag man die Schemata transponieren und dann ähnlich verarbeiten; man wird staunen über die Vielgestaltigkeit, die sich bei aller Einfachheit dann ergibt.
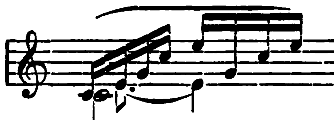
Sondershausen, 15. Juni 1890.

Dr. Hugo Riemann.
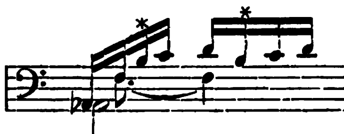
I. 1.

Präludium und Fuge C-dur.

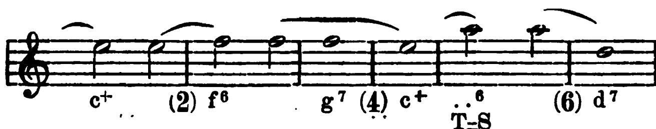
Ein Präludium von wahrhaft olympischer Ruhe und Heiterkeit, harmonisch durchsichtig und von einfachster Logik, rhythmisch ebenso normal und fast ohne alle Komplikationen, bildet das Portal zu Bachs erhabenem Wunderwerke polyphoner Kunst. Das Motiv der akkordischen Brechung

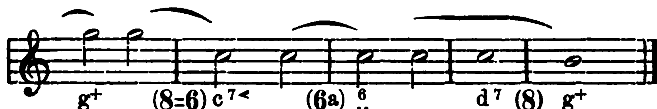


ist mit eiserner Konsequenz durchgeführt und nimmt nur in einem Takte einen melodischen Durchgangston auf:

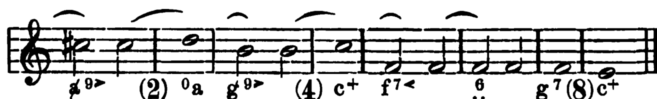


Das ganze Stück, über dessen Allabreve-Natur jeder Zweifel ausgeschlossen ist (d. h. die 𝅗𝅥 sind Zählzeiten), besteht aus drei Sätzen, deren erster und letzter aber erweitert sind. Notieren wir die Spitzen der Melodie, so sieht der erste (zur Dominante modulierende) so aus:
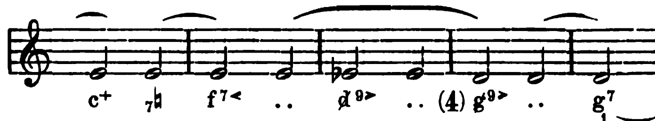


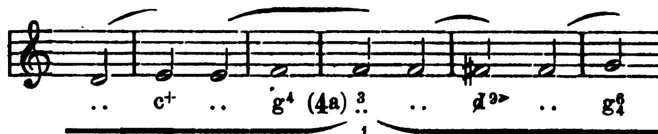


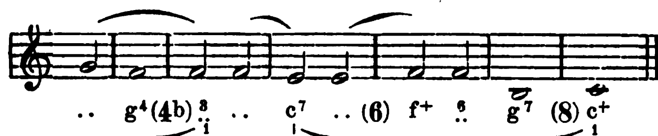
d. h. die Schlußwirkung des achten Taktes wird dadurch, daß auf ihn zuerst die Subdominante der neuen Tonart (mit großer Septime) einsetzt, vereitelt: er wird also zum 6. Takt (Katechismus „Kompositionslehre“, B. I. S. 62); doch ehe der Satz zu Ende geführt wird, erfährt dieser 6. Takt eine emphatische Wiederholung mit Abstreifung der großen Septime zugunsten der charakteristischeren Sexte (Katechism. „Harmonielehre“, S. 75). Der zweite Satz lenkt über D-moll zur Haupttonart zurück und verläuft ohne Störungen irgendwelcher Art:
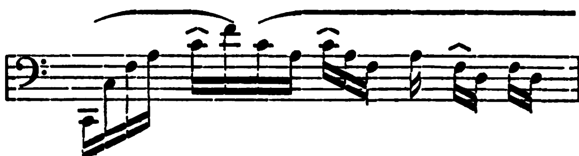


Der dritte Satz endlich ist eigentlich ganz und gar Coda, d. h. das Stück ist zu Ende, nur erfährt der Schluß noch eine weit ausholende Bekräftigung (16 Takte). Wir finden daher in diesem Schlußsatze alle Charakteristika der Coda: zweimalige Berührung der Unterdominanttonart (gleich zu Anfang und im viertletzten Takt) und orgelpunktartiges Stillstehen zuerst auf der Quinte der Tonart (g) und dann auf dem Tonartgrundton (c). Die Periode etwa noch in zwei zerlegen zu wollen (weil's 16 Takte sind), wäre grundfalsch; vielmehr wird der Vordersatz dreimal wiederholt, das zweite und dritte Mal über g, welches endlich im Nachsatz (5. Takt) nach c hinabtritt, über welchem sich noch eine vollständige Kadenz abspinnt:
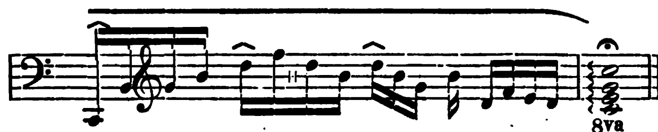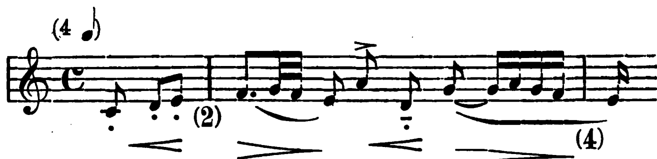






Mit Erreichung des drittletzten Taktes gibt die Akkordbewegung ihre kleine Form auf und spannt ganze Takte füllende Bogen aus:
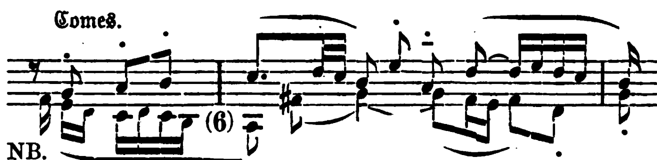




Die Fuge (vierstimmig) ist wohl von allen 48 des ganzen Werks die an Engführungen reichste und in dieser Hinsicht ein Prunkstück kontrapunktischer Kunst. Gegen die Schulregeln verstößt dieselbe, insofern sie nicht ein einziges Zwischenspiel enthält; doch muß Debrois van Bruycks Geringschätzung des ästhetischen Wertes dieser Komposition entgegengetreten werden, wenn er in ihr „schulmeisterlichen Pedantismus und Monotonie“ findet und das Thema trocken heißt. Was zunächst das Fehlen der Zwischenspiele anlangt, so ist doch nicht zu übersehen, daß nichtsdestoweniger dieses

Stück seine Haupt- und Zwischenteile hat: Bach hat eben, wie so gar mancher spätere Meister auf dem Gebiete der minder polyphon gesetzten lyrischen Stücke (Beethoven in den Bagatellen, Schubert, Schumann, Kirchner), aber auch mancher ältere (Couperin, Händel und Bach selbst) in polyphonen Tanzstücken (Gigue, Allemande, Courante) mit einem kurzen Thema ein ganzes — nicht eben langes — Stück bestritten. Das Thema ist, wenn man nur sein Tempo nicht vergreift, keineswegs trocken, sondern von einer gewissen selbstgenügsamen Beschaulichkeit, die sich harmonisch damit begründen läßt, daß es eine vollständige Kadenz macht; da es aber nicht in den Grundton zurückläuft, sondern in seiner ersten Hälfte von der Quarte aus, in der zweiten aber von der Quinte aus nur bis zur Terz sinkt, so ist die innere Notwendigkeit der Fortsetzung gegeben und einem Zerfallen in zu scharf getrennte Glieder vorgebeugt. Bezüglich seiner rhythmischen Natur ist zu bemerken, daß es mit dem schweren (2.) Takte (aber mit graziösen 3 Auftakt-Achteln und weiblicher Endung des ersten Motivs) beginnt und männlich auf den vierten Takt endet. Man beachte auch wohl den Kontrast der weiten Schritte in der Mitte des Themas gegen die strengen melodischen Anschlüsse zu Anfang und am Ende:
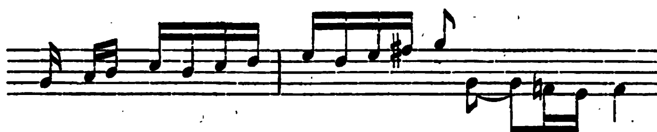


Die Dreitaktigkeit der Ordnung schwer — leicht — schwer (Katech. „Komp.-Lehre", 3. Aufl. I. S. 102 und 217) wahrt nun Bach seinem Thema in den eigentlichen Hauptteilen dieser Fuge durchaus, d. h. die andern Stimmen folgen mit Überspringung des leichten Taktes und setzen ebenfalls auf den schweren ein. Das Abgehen von dieser Ordnung wird daher zu einem eigenartigen Mittel der Unterscheidung von Zwischenpartien und eigentlichen Hauptteilen (Durchführungen); besonders deutlich hebt sich ein achttaktiger Satz, dem

nur der erste, aber nicht der fünfte Takt fehlt, nach der ersten vollständigen Durchführung als Zwischensatz heraus. Die in diesem Zwischensatze zuerst bescheiden (zwischen Sopran und Tenor) auftretende Engführung, sowie das Verstummen des Alt erleichtern solche Auffassung; nachdem aber die Geeignetheit des Themas für die Engführung hervorgetreten, verbietet es sich für die Folge, von diesem besonderen kontrapunktischen Reizmittel wieder abzugehen (weshalb andere Fugen gern die Engführungen als Schlußeffekt aufsparen) und Bach steigert nun vielmehr die Künstlichkeit konsequent weiter. Einen eigentlichen Gegensatz (Hauptkontrapunkt), der durch wiederholtes Auftreten in Gesellschaft des Themas zu höherer Bedeutung gelangte, hat die Fuge nicht; die Fortführung der beginnenden Altstimme während des Vortrags der Antwort durch den Sopran:



ist zwar charakteristisch und bis auf das aus dem Ende des Themas durch Nachahmung gebildete Anfangsmotiv auch selbständig genug, um eine solche Rolle spielen zu können; allein vom ersten Zwischensatze ab entfällt durch die fortgesetzten Engführungen die Möglichkeit solcher Verwertung, und in der ersten Durchführung, wo dieser Grund noch nicht vorliegt, begnügt sich Bach beim Vortrag des Themas durch den Tenor, den beginnenden Sechzehntelgang für den Sopran in der Umkehrung zu verwerten und teilt das synkopische Doppelschlagmotiv dem Alt zu:



Ähnlich (noch freier) verfährt er beim Vortrag des Themas durch den Baß. Auch im weitern Verlauf der Fuge sind ähnliche Anklänge zu finden, aber nirgend zeigt sich der Gegensatz in unversehrter Gestalt. Die Rolle des eigentlichen Gegensatzes spielt eben das Thema selbst auf andern Tonstufen. Die hauptsächlich verwendete Form der Engführung ist die in der Unterquarte bez. Oberquinte im Abstand eines Viertels, in ihrer gesteigertsten Form:

a) I IV
II III
8va bassa.

und:

b) I
II III
IV. Baß: d e f usw.

Daneben spielt aber auch die in der Oktave (im Abstand von vier oder sechs Achteln, s. a II—III und III—IV), Unterseptime (s. b II—III) und Unterquinte (s. b III—IV) eine Rolle; zuletzt zeigt sich die in der Oberquarte im Abstand von vier Achteln:

c) II
I
8va bassa.

Wie es sich nicht nur für jede Fuge, sondern schließlich für jedes vernünftig aufgebaute Musikstück von selbst versteht,

sind zunächst **drei Hauptteile** der Fuge zu unterscheiden: ein erster die Haupttonart feststellender, ein zweiter modulierender und ein dritter die Haupttonart aufs neue bekräftigender. Der erste Teil umfaßt die vier sukzessiven Stimmeneinsätze in der Folge: Alt, Sopran, Tenor, Baß, im Umfange zweier Perioden der oben gekennzeichneten elliptischen Gestalt (mit Elision des 1. und 5. Taktes). Da das Thema mit der tonischen Harmonie beginnt und schließt, auch den Umfang des Hexachords c—a nicht überschreitet, und den Schritt Tonika—Dominante (c—g) nicht enthält, so ist die Antwort seine notengetreue Transposition in die Quinte; da die Septime nicht vorkommt, so ist es möglich, sie anstatt in der Dominanttonart auch in der Haupttonart (in der Dominantharmonie, mixolydisch) zu harmonisieren, was Bach veranlaßt, Sopran und Tenor nacheinander den Gefährten bringen zu lassen, den Sopran in der Dominanttonart, den Tenor mixolydisch, so daß ohne Überleitung der Baß wieder den Führer bringen kann und die vollständige Durchführung in C-dur abschließt.

Das sich anschließende achttaktige Zwischensätzchen (Engführung zwischen Sopran [Dux] und Tenor [Comes] mit nachfolgendem Alteinsatz des Comes moduliert in die Dominanttonart; daran schließt sich eine gleichsam die vorige ergänzende Engführung von Baß (Dux—G-dur) und Alt (Comes auf der Dominante von G-dur) mit nachfolgendem Tenoreinsatz des Comes auf der Dominante von A-moll, in welchem diese vierte Periode mit eintaktiger Schlußbekräftigung endet. Die nächste Engführung (s. oben a) greift ohne Rückgang die Haupttonart wieder auf (Alt: Dux; Tenor, Baß und Sopran: Comes) macht aber einen Trugschluß nach A-moll, der durch eine dreitaktige Rektifikation nach D-moll gewendet und zweitaktig bekräftigt wird. Allein unter den Schlußtönen setzen mit drei bez. einem Achtel Auftakt Tenor und Alt ein (Engführung von den Stufen a und e aus), das Thema auf der Dominantharmonie von G-dur bringend, welche Tonart der nachfolgende Sopran (Thema von g aus) festsetzt, während sie am Schluß der Periode der Tenor (Thema von h anfangend) zur Dominante von C-dur umwandelt (mit f♮, mixolydisch), so daß der 8. Takt zum

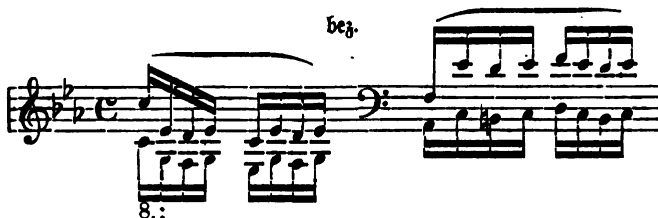
4. zurückzudeuten ist und ein viertaktiger Anhang zur Haupttonart zurückschließt (dabei ereignet sich eine Triole von Zählzeiten). Der Baß steht nun auf dem Tonartgrundtone bis zu Ende still, während eine letzte Periode (Tenor und Alt in Engführung, s. oben c) in der bekannten, für die Coda charakteristischen Weise die natürliche Septime der Tonika einführt, also die Subdominante berührt und in den letzten drei Takten ohne Andeutung des Themas frei schließt. Der bei weitem größte Teil ist also der mittlere modulierende (4 Perioden), der aber durch die Einkeilung einer Engführung in der Haupttonart die Störung des Gleichgewichts verhütet.

I. 2.
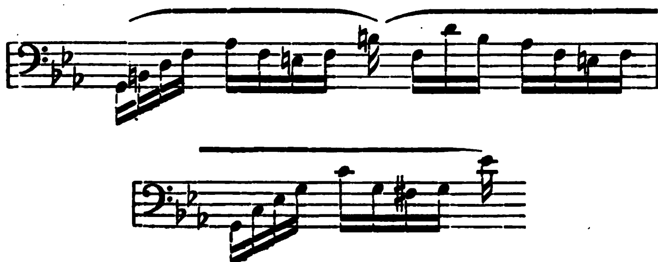
Präludium und Fuge C-moll.

Dies Präludium ist aus ganz anderem Holz geschnitzt, als das erste. Es ist nicht gewagt, zu behaupten, daß Bach in den einzelnen Stücken des Wohltemperierten Klaviers nicht nur der Technik alle Tastenlagen zu erschließen, sondern zugleich in ein für allemal typischer Weise den Charakter der einzelnen Tonarten darzulegen sich zum Vorwurf nahm. Das C-moll-Präludium des ersten Teils ist so aus dem Geiste der C-moll-Tonart heraus erfunden, so voll verhaltener Kraft, leidenschaftlich vibrierend, daß einem die C-moll-Symphonie Beethovens sowie seine Sonate pathétique unwillkürlich dabei einfallen. Und daß bei dieser Erinnerung Bachs Werk nicht verblaßt und zur Mumie zusammenschrumpft, ist wohl der beste Beweis, wie unrecht Debrois van Bruyck tut, wenn er von „rasselnder Tonrumpelei" spricht und nur ein brillantes, „ganz etüdenartiges", ein wenig einförmiges Tonspiel vor sich sieht. Übrigens sei nicht verschwiegen, daß Bruycks absprechendes Urteil doch selbst weiterhin in Begeisterung umschlägt.
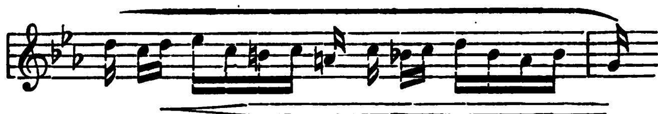
Der Aufbau des Stückes ist übrigens dem des ersten Präludiums ähnlich. Es besteht aus drei (erweiterten) Sätzen, deren letzter entschieden den Charakter der Coda hat (Orgelpunkt auf g und zuletzt auf c, Wendung zur Subdominante). Der erste Satz stützt sich auf einen Anfang ex abrupto (6.—8. Takt) und schließt in der Haupttonart, der zweite erreicht schon mit dem vierten Takte den Quartsextakkord und macht einen Halbschluß auf der Dominante (mit Wiederholung des 5.—8. Taktes), der dritte Satz (Coda) markiert sich durch das von Bach selbst vorgeschriebene Presto („das gleich einem prasselnden Hagelwetter losbricht“ [van Bruyck]); lenkt aber im Nachsatz über Adagio zum Tempo primo (Allegro) zurück. Das zweistimmige Figurationsmotiv:



wird erst in der Wiederholung des Nachsatzes der zweiten Periode zugunsten eines weiter ausholenden zum Presto überführenden einstimmigen:
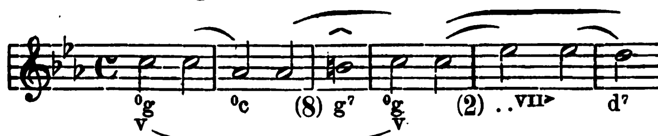


aufgegeben. Das Presto selbst nimmt männlich schließende Motive ($^{15}/_{16}$ Auftakt) an:

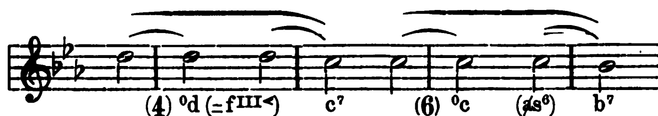


die gegen die langen Endungen der ersten Sätze scharf kontrastieren; auch die zwei Adagio-Takte halten die männlichen Schlüsse fest, und erst der endliche Abschluß stellt das Gleichgewicht wieder her mittels eines bis in den 10. Takt hinüberragenden weiblichen Schlusses.
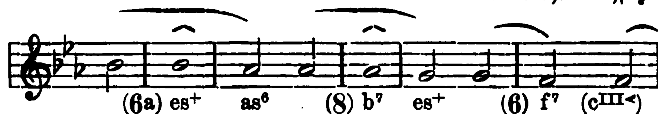
Führen wir das Stück auf seine harmonische Grundlage zurück und notieren die Melodiespitzen, so ist der Gesamtbau leicht verständlich zu machen:

Allegro. (2 𝅗𝅥) Anfang ex abrupto. || 1. Satz.

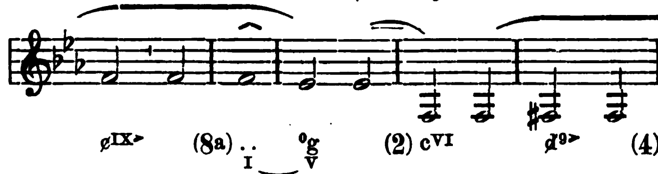


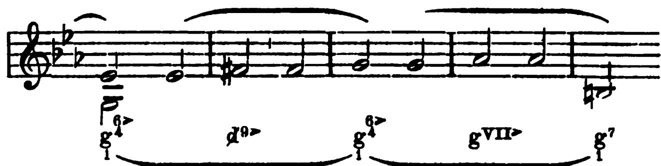


wiederh. Nachsatz

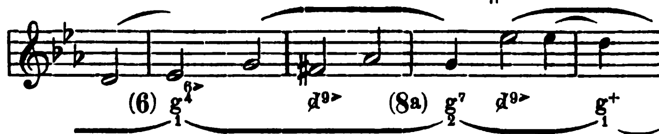


|| 2. Satz.
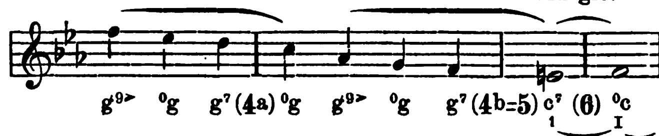




|| Presto.
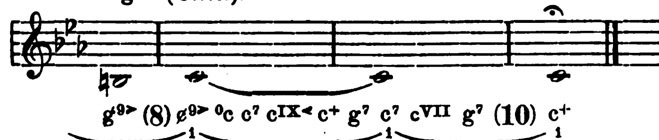




Adagio.

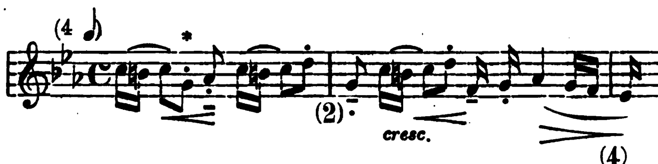


Allegro (Triole).



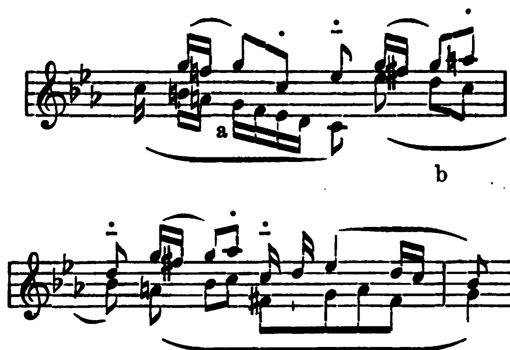
Die auf dieses kräftige Stück folgende Fuge zeigt den Charakter der Tonart von einer ganz anderen Seite. Der durch die drei Been gesteigerte Mollcharakter verbreitet natürlich einen gewissen Ernst über die Stimmung, der aber im Zusammenwirken mit dem graziösen Rhythmus und der ein wenig obstinat auf ihrem c bestehenden Melodik mehr als

Besonnenheit und Sorgsamkeit denn als gärender Wille erscheint. Die sich von selbst ergebende zwischen Bindung des Diatonischen und Trennung des Akkordischen wechselnde Artikulation verstärkt diesen Eindruck der Emsigkeit, des ruhigen Fleißes (ohne alle Hast: Allegro quasi Allegretto). Die einfache metrische Natur des Themas, das vier Takte ohne jede Elision oder Einschaltung füllt, ist einem regelmäßigen Periodenbau günstig. Bach hat sich daher die Abweichungen von demselben ($^3/_2$ Takt statt $^4/_4$) für zwei seiner Zwischenspiele aufgespart, die dadurch besondere Bedeutung und charakteristische Physiognomie erhalten. Das Thema lautet:



Die Beantwortung weicht nur in einer Note (bei *) von der Transposition in die Quinte ab. Wenn Marx (Komp.-Lehre II, Anhang J) auf Grund einiger älteren Ausgaben auch für diesen Ton die Quintbeantwortung (d) vorzieht, so ist doch durch die neueren Nachweise der Authentizität des c in den Autographen darüber jeder Streit erledigt. Es kann sich also nur fragen, warum Bach das g mit c und nicht mit d beantwortete. Obgleich zur Begründung der Hinweis auf die alte Regel ausreicht, daß der beginnende Schritt Tonika—Dominante (c—g) durch Dominante—Tonika (g—c) zu beantworten sei, so ist noch weiter zu beachten, daß der Dux in der Haupttonart schließt, also dem Comes die Modulation in die Dominanttonart vorbehalten wird, welche durch Einsetzen mit der Dominantharmonie nicht erleichtert werden würde. Die Harmonie des Comes ist zu Anfang nicht die der Dominante, sondern die der Tonika, die durch Annahme der natürlichen Septime (VII♮ = a) ungezwungen zur Subdominante der Moll-Oberdominanttonart (°d) wird.

In dieser Fuge spielt der Gegensatz eine sehr bedeutsame Rolle, da er (unterstützt durch das Hauptmotiv des Themas) eine größere Anzahl von ausgeprägten Zwischenspielen zu bestreiten hat. Comes und Kontrapunkt schließen an das Thema folgendergestalt direkt an, die erste Periode abschließend:
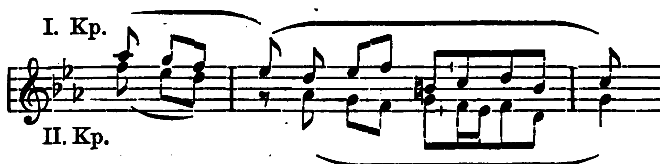


Dieser Gegensatz verläßt das Thema überhaupt nicht wieder und erscheint zu sämtlichen noch folgende Vorführungen desselben (als Dux bez. Comes); nur die als Coda über dem schließenden Baßtone angehängte entbehrt desselben (die vorletzte teilt ihn frei zwischen Sopran und Mittelstimme).

Die Fuge ist dreistimmig; um daher die erste Durchführung mit dem Vortrag des Dux durch den Baß mit dem Ende einer zweiten Periode abzuschließen, schiebt Bach vor denselben ein Zwischenspiel von vier Takten ein, das frei mit den Anfangsmotiven des Themas und des Gegensatzes arbeitet; er gewinnt damit zugleich den ungezwungenen Rückgang zur Haupttonart. Es sei nicht übersehen, daß die Sparsamkeit mit Themaeinsätzen (alles in allem — Dux und Comes — nur acht) gewiß mit dadurch bedingt ist, daß der Comes allzuentschieden in der Tonart der Moll-Dominante schließt.

Der (modulierende) Mittelteil der Fuge beginnt mit einem Zwischenspiel von vier Takten, bei welchem die Ober-
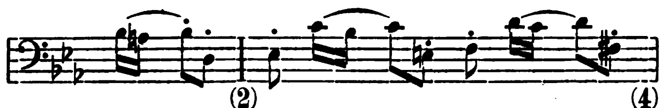
stimmen das Anfangsmotiv des Themas einander zuwerfen, während der Baß das Anfangsmotiv des Gegensatzes zum fortlaufenden Sechzehntelgange ausspinnt; der Satz schließt dann ab mit dem Vortrage des Themas in der Paralleltonart (Es-dur), zu welcher der vierte Takt geschlossen hatte. Dem Gegensatze bleibt hier wie schon beim Einsatz des Basses ein zweiter Gegensatz gesellt, der auch in der Folge streng beibehalten wird, übrigens aber dem ersten auch verwandt ist und sich nur als freie Terzverdoppelung desselben (vgl. mein Lehrbuch des Kontrapunkts, § 12—13) darstellt (während des ersten Motivs schweigt er):
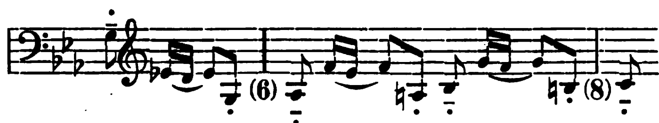


Ein zweiter Satz des Mittelteils moduliert im Vordersatz in freiem Zwischenspiel (Oberstimme das Motiv a, beide Unterstimmen in Terzen das Motiv b des Gegensatzes fortführend) zur Haupttonart zurück, doch nur um dem Nachsatz mit dem Vortrage des Comes durch den Alt zu bilden. So beginnt nun der dritte Satz in G-moll und spart für seinen Abschluß die endgültige Rückkehr zur Haupttonart, in welcher der Schlußteil verharrt, auf. Den Vordersatz dieses dritten Satzes der Mittelpartie, wie gleichfalls den des Schlußteils bildet Bach im $^3/_2$ Takt (worauf indes die Originalnotierung keine Rücksicht nimmt); beide sind sequenzartige Zwischenspiele (gebildet mit den Anfangsmotiven des Themas und Gegensatzes mit Terzverdoppelungeu in der dritten Stimme), während die Nachsätze einen Themaeinsatz bringen (Dux), der Schluß des Mittelteils im Diskant, der des Schlußteils im Baß. Der Schluß ist einsätzig aber erweitert, zunächst durch Wiederholung der zweiten Gruppe (Stillstand auf der Dominante g^7) und dann durch Verbesserung des Schlusses (der erste 8. Takt hat die Terz im Baß) mittels

Wiederholung der Schlußgruppe. Daß als Coda ein nochmaliger Vortrag des Dux durch den Diskant (mit freien Zusatzstimmen zur Verstärkung der Harmoniewirkung) über ruhenden Baß angehängt ist, wurde bereits bemerkt. Präludium und Fuge haben Durschlüsse.

Anmerk. Es ist durchaus unmöglich, weil das Werk entstellend, die tatsächlich vorhandenen und fürs Ohr gar nicht wegzuleugnenden fünf Dreitakt-Gruppen zu zwei und zwei Takten (also im $^4/_4$ Takt) weiter zu lesen; die einzige andere Möglichkeit wäre, die Ordnung; schwer, leicht, schwer anzunehmen, also:





Allein dadurch entstände der Übelstand, daß der abschließende Themavortrag überschüssig würde und extra aufzupfropfen bliebe. Daß die Sequenz gern die rhythmische Ordnung durchbricht und auch ein stringendo wohl verträgt, ist ja bekannt. Die ästhetische Wirkung ist jedenfalls eine befriedigende und durchaus überzeugende, wenn der Wiedereintritt des Thema dem ungestümen Drängen des Vordersatzes ein Ende macht.
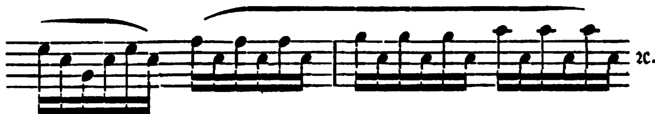
I. 3.

Präludium und Fuge Cis-dur.
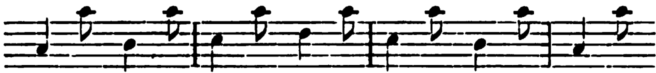
Die Krollsche Umschreibung dieser Nummer von Cis-dur nach Des-dur ist insofern berechtigt, als Bach gewiß, wenn er heute lebte, für das Wohltemperierte Klavier anstatt in Cis-dur Stücke in Des-dur schreiben würde, da uns unzweifelhaft Des-dur geläufiger ist als Cis-dur; seinerzeit aber war's noch umgekehrt. Daß aber die Tonarten sein Empfinden und Erfinden bestimmend beeinflußten, beweist gerade wieder das Cis-dur-Präludium recht schlagend: diese heiße Hochsommer-Stimmung, dieses „Blitzen, Flirren und Flimmern" ist aus dem Geiste der Cis-dur-Tonart heraus erfunden; das verschleierte, weiche Des-dur würde ihn nach ganz anderer Richtung angeregt haben. Der Hauptgedanke ist zu lesen:



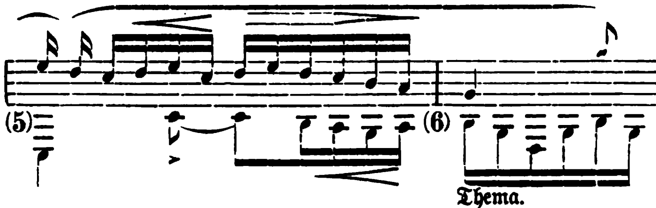
d. h. mit dem schweren Takte beginnend und mit langer weiblicher Endung; der Charakter ist daher trotz der schnell vibrierenden Figuration:



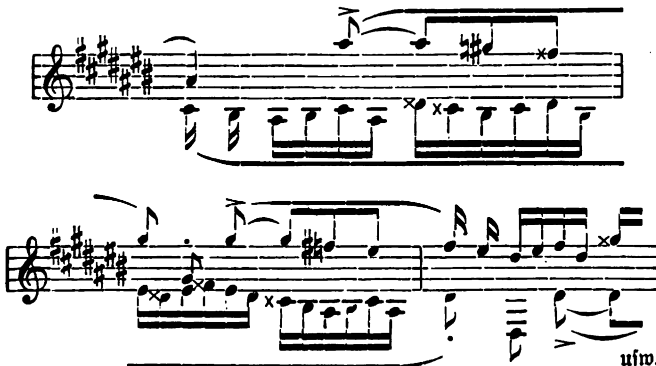
ein ruhiger, fast schmachtender, und weckt die Vorstellung einer Siesta im Schatten belaubter Bäume, im duftenden Gras inmitten blühender Blumen und schwirrender Insekten. Der ruhige Gang der zweiten Stimme:
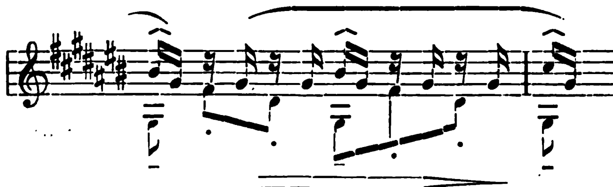


assistiert nur der Melodie, ohne auf sich selbst die Aufmerksamkeit abzulenken. Dieses thematische Halbsätzchen wird zunächst viermal (in Cis-dur, Gis-dur; Dis-moll, Ais-moll) vorgetragen, indem jedesmal mittels einer graziösen Überleitung die Stimmen ihre Rollen tauschen:
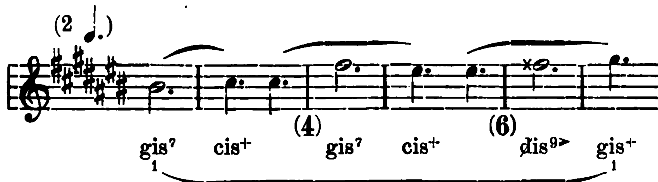


Mit Erreichung des Abschlusses in Ais-moll (Paralleltonart) ist der erste Teil zu Ende; der Charakter des Stücks gestattet aber keinerlei Innehalten der Bewegung, vielmehr ist das folgende Zwischensätzchen (durch die Tonarten Ais-moll, Eis-moll, Dis-moll, Ais-moll, Gis-dur, Dis-moll, Cis-dur, Gis-moll, Fis-dur laufend) einem tollen Mückentanze vergleichbar mit seiner sich fortwirbelnden Doppelschlagsfigur und den auf und ab tauchenden Oktavsprüngen:



So wird im stufenweisen Herabgehen mit dem Schluß des zweiten achttaktigen Sätzchens (ich sehe aber in diesem Zwischensätzchen die ♪ | ♩ als Taktmotive, so daß der Alla-breve-Charakter so lange aussetzt, und einem mehr tanzartigen Rhythmus weicht) die Subdominant-Tonart Fis-dur erreicht, in welcher das Hauptthema (wieder mit 𝅗𝅥. als Zählzeiten, also 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. als Taktmotive) wieder einsetzt, in tieferer Tonlage als die vier ersten Male — eine wahrhaft erquickende Wirkung, wie tiefer Waldesschatten; aber schon der Nachsatz bringt Cis-dur und die Tonlage des Anfangs zurück, zugleich den zweiten Teil und damit das ganze Tonstück abschließend. Alles noch weiter folgende ist Coda (zwei achttaktige Sätze mit Weitungen und einem Zwischensätzchen von vier ♪ | ♩ Takten, mit zwei Orgelpunkten auf der Dominante Gis). An die Stelle des kontinuierlichen Tremolo tritt nun ein durchbrochenes:



das den Gesamtcharakter noch mehr steigert — alles ist Leben und Bewegung, es blüht und glitzert überall, und selbst die Luft zittert — und doch atmet die festgehaltene metrische Anlage des Hauptthemas (die langen, weiblichen Endungen) bis zu Ende dieselbe wonnige Ruhe. Die harmonische Unterlage des Schlußteils ist (mit den Melodiespitzen):



(8) (6a) (8a)
cis ⁸(NB.) ais °ais gis⁹> °gis (NB!)

cisVII (2) °gis cisVII (4=2) gis⁷ cis+

(4) gis⁷ cis+ (6) dis⁹> gis+ dis⁹> (8)
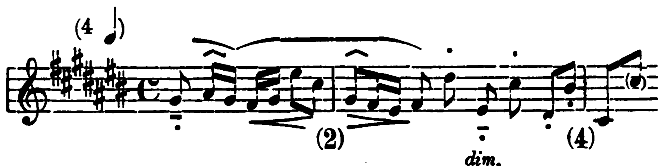
Adagio.

gis⁷ cis+ dis⁹> gis 6 4 + (8a) cis+

In den letzten Takten ringen sich wie tiefe Seufzer große Arpeggienformen durch fast drei Oktaven.

Die **Fuge** (dreistimmig) scheint mir keineswegs humoristisch gemeint (wie Bruyck will), vielmehr Zufriedenheit und wohliges Behagen atmend und von entzückendem Wohllaut und voll inniger Empfindung. Offenbar beeinflußte Czernys Tempobestimmung (Allegro, ♩ = 104) Bruycks Charakteristik des Werks. Die vielen weiblichen Endungen und harmonischen Feinheiten verbieten aber eine solche Überhastung ganz entschieden (Andantino piacevole scheint mir ungefähr den rechten Weg für die Temponahme anzuzeigen).

Das Thema ist viertaktig ohne Ellipsen oder Weitungen, also regelmäßigem Aufbau günstig; in seiner ersten Hälfte ausdrucksvoll und schmiegsam, mit weiblicher Endung, in der zweiten Hälfte sozusagen ins parlando übergehend:



Da dasselbe nicht moduliert und mit der Tonika abschließt, so hebt Bach die Antwort nicht mit der Quint der Dominante, sondern mit der Tonika an, verändert also den ersten Melodieschritt, da er das zweite (durch den Vorhalt ais verzierte) gis regulär durch das (mit eis verzierte) dis beantwortet; der Rest ist getreu transponiert. Sie lautet mit dem ersten Kontrapunkt (Gegensatz):

1. Kp.
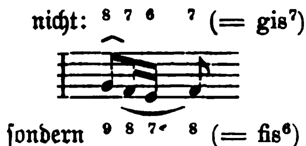
Harmonie: cis$^+$ dis^7 gis^7 (NB)

(8)

cis$^+$ $\overset{6}{\cdot\cdot}$ dis$^6_4$ $\overset{+}{\cdot\cdot}$ gis$^+$

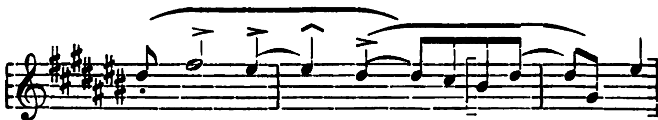
d. h. Bach lenkt sogar nach dem ersten dis^7 nochmals über gis^7 zur Haupttonart zurück, um erst im zweiten Teile des

Themas die eigentliche Modulation durch Umdeutung der Tonika (cis⁺) zur Unterdominante (cis°) zu bewirken. Dementsprechend behandelt er auch im weiteren Verlaufe den Dux, indem er die weibliche Endung des zweiten Taktes nicht mit der Oberdominante, sondern mit der Subdominante harmonisiert:



Daß Bach in der Konservierung des harmonischen Sinnes seiner Fugenthemen fast peinlich verfährt, habe ich bereits in meinem „Kontrapunkt" (S. 5) nachdrücklich betont. Die vorliegende Fuge mit ihren vielen Thema-Einsätzen gibt reichlich Gelegenheit, sich davon zu überzeugen.

Dem ersten Gegensatze gesellt sich bei dem unmittelbar anschließenden Vortrage des Dux durch den Baß ein zweiter, der ebenfalls (bis auf zwei Thema-Eintritte, bei denen er zugunsten der bestimmteren Baßführung abgeändert wird) streng durchgeführt erscheint:



Der Schluß wird je nach Bedürfnis anders gewendet, der charakteristische, synkopische, absteigende Gang dagegen streng konserviert. Die drei obligaten Stimmen erscheinen in viererlei Lagen vollständig, nämlich:

a) 2. Kontrapunkt
1. Kontrapunkt
Thema.

b) 2. Kontrapunkt
Thema
1. Kontrapunkt.

stimmen das Anfangsmotiv des Themas einander zuwerfen, während der Baß das Anfangsmotiv des Gegensatzes zum fortlaufenden Sechzehntelgange ausspinnt; der Satz schließt dann ab mit dem Vortrage des Themas in der Paralleltonart (Es-dur), zu welcher der vierte Takt geschlossen hatte. Dem Gegensatze bleibt hier wie schon beim Einsatz des Basses ein zweiter Gegensatz gesellt, der auch in der Folge streng beibehalten wird, übrigens aber dem ersten auch verwandt ist und sich nur als freie Terzverdoppelung desselben (vgl. mein Lehrbuch des Kontrapunkts, § 12—13) darstellt (während des ersten Motivs schweigt er):

I. Kp.
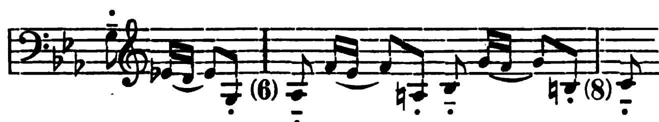
II. Kp.

Ein zweiter Satz des Mittelteils moduliert im Vordersatz in freiem Zwischenspiel (Oberstimme das Motiv a, beide Unterstimmen in Terzen das Motiv b des Gegensatzes fortführend) zur Haupttonart zurück, doch nur um dem Nachsatz mit dem Vortrage des Comes durch den Alt zu bilden. So beginnt nun der dritte Satz in G-moll und spart für seinen Abschluß die endgültige Rückkehr zur Haupttonart, in welcher der Schlußteil verharrt, auf. Den Vordersatz dieses dritten Satzes der Mittelpartie, wie gleichfalls den des Schlußteils bildet Bach im $^3/_2$ Takt (worauf indes die Originalnotierung keine Rücksicht nimmt); beide sind sequenzartige Zwischenspiele (gebildet mit den Anfangsmotiven des Themas und Gegensatzes mit Terzverdoppelungeu in der dritten Stimme), während die Nachsätze einen Themaeinsatz bringen (Dux), der Schluß des Mittelteils im Diskant, der des Schlußteils im Baß. Der Schluß ist einsätzig aber erweitert, zunächst durch Wiederholung der zweiten Gruppe (Stillstand auf der Dominante g^7) und dann durch Verbesserung des Schlusses (der erste 8. Takt hat die Terz im Baß) mittels

Wiederholung der Schlußgruppe. Daß als Coda ein nochmaliger Vortrag des Dux durch den Diskant (mit freien Zusatzstimmen zur Verstärkung der Harmoniewirkung) über ruhenden Baß angehängt ist, wurde bereits bemerkt. Präludium und Fuge haben Durschlüsse.

Anmerk. Es ist durchaus unmöglich, weil das Werk entstellend, die tatsächlich vorhandenen und fürs Ohr gar nicht wegzuleugnenden fünf Dreitakt-Gruppen zu zwei und zwei Takten (also im 4/4 Takt) weiter zu lesen; die einzige andere Möglichkeit wäre, die Ordnung; schwer, leicht, schwer anzunehmen, also:





Allein dadurch entstände der Übelstand, daß der abschließende Themavortrag überschüssig würde und extra aufzupfropfen bliebe. Daß die Sequenz gern die rhythmische Ordnung durchbricht und auch ein stringendo wohl verträgt, ist ja bekannt. Die ästhetische Wirkung ist jedenfalls eine befriedigende und durchaus überzeugende, wenn der Wiedereintritt des Thema dem ungestümen Drängen des Vordersatzes ein Ende macht.
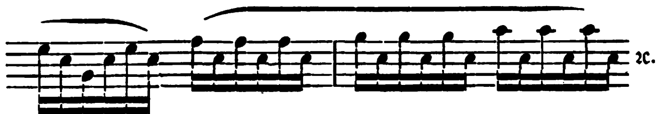
I. 3.

Präludium und Fuge Cis-dur.
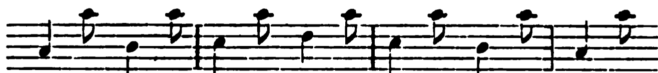
Die Krollsche Umschreibung dieser Nummer von Cis-dur nach Des-dur ist insofern berechtigt, als Bach gewiß, wenn er heute lebte, für das Wohltemperierte Klavier anstatt in Cis-dur Stücke in Des-dur schreiben würde, da uns unzweifelhaft Des-dur geläufiger ist als Cis-dur; seinerzeit aber war's noch umgekehrt. Daß aber die Tonarten sein Empfinden und Erfinden bestimmend beeinflußten, beweist gerade wieder das Cis-dur-Präludium recht schlagend: diese heiße Hochsommer-Stimmung, dieses „Blitzen, Flirren und Flimmern" ist aus dem Geiste der Cis-dur-Tonart heraus erfunden; das verschleierte, weiche Des-dur würde ihn nach ganz anderer Richtung angeregt haben. Der Hauptgedanke ist zu lesen:



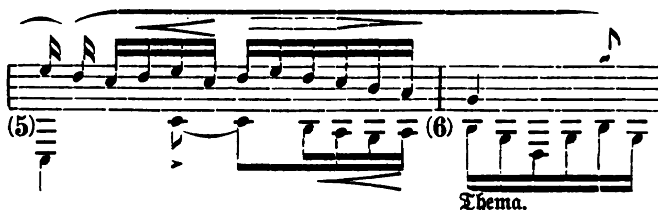
d. h. mit dem schweren Takte beginnend und mit langer weiblicher Endung; der Charakter ist daher trotz der schnell vibrierenden Figuration:



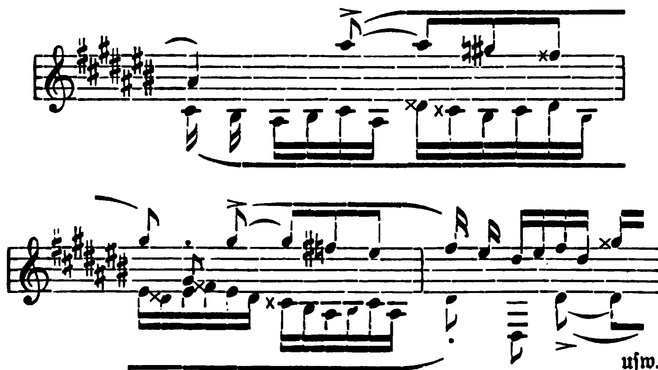
ein ruhiger, fast schmachtender, und weckt die Vorstellung einer Siesta im Schatten belaubter Bäume, im duftenden Gras inmitten blühender Blumen und schwirrender Insekten. Der ruhige Gang der zweiten Stimme:
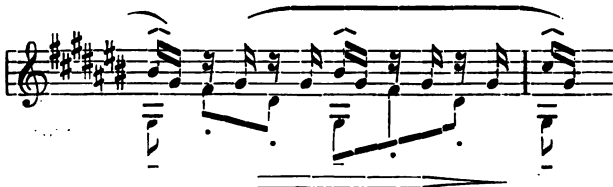


assistiert nur der Melodie, ohne auf sich selbst die Aufmerksamkeit abzulenken. Dieses thematische Halbsätzchen wird zunächst viermal (in Cis-dur, Gis-dur; Dis-moll, Ais-moll) vorgetragen, indem jedesmal mittels einer graziösen Überleitung die Stimmen ihre Rollen tauschen:



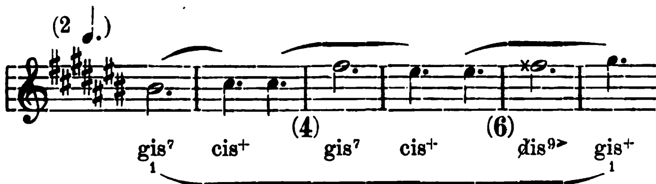
Mit Erreichung des Abschlusses in Ais-moll (Paralleltonart) ist der erste Teil zu Ende; der Charakter des Stücks gestattet aber keinerlei Innehalten der Bewegung, vielmehr ist das folgende Zwischensätzchen (durch die Tonarten Ais-moll, Eis-moll, Dis-moll, Ais-moll, Gis-dur, Dis-moll, Cis-dur, Gis-moll, Fis-dur laufend) einem tollen Mückentanze vergleichbar mit seiner sich fortwirbelnden Doppelschlagsfigur und den auf und ab tauchenden Oktavsprüngen:



So wird im stufenweisen Herabgehen mit dem Schluß des zweiten achttaktigen Sätzchens (ich sehe aber in diesem Zwischensätzchen die ♪ | ♩ als Taktmotive, so daß der Allabreve-Charakter so lange aussetzt, und einem mehr tanzartigen Rhythmus weicht) die Subdominant-Tonart Fis-dur erreicht, in welcher das Hauptthema (wieder mit ♩. als Zählzeiten, also ♩. | ♩. als Taktmotive) wieder einsetzt, in tieferer Tonlage als die vier ersten Male — eine wahrhaft erquickende Wirkung, wie tiefer Waldesschatten; aber schon der Nachsatz bringt Cis-dur und die Tonlage des Anfangs zurück, zugleich den zweiten Teil und damit das ganze Tonstück abschließend. Alles noch weiter folgende ist Coda (zwei achttaktige Sätze mit Weitungen und einem Zwischensätzchen von vier ♪ | ♩ Takten, mit zwei Orgelpunkten auf der Dominante Gis). An die Stelle des kontinuierlichen Tremolo tritt nun ein durchbrochenes:



das den Gesamtcharakter noch mehr steigert — alles ist Leben und Bewegung, es blüht und glitzert überall, und selbst die Luft zittert — und doch atmet die festgehaltene metrische Anlage des Hauptthemas (die langen, weiblichen Endungen) bis zu Ende dieselbe wonnige Ruhe. Die harmonische Unterlage des Schlußteils ist (mit den Melodiespitzen):
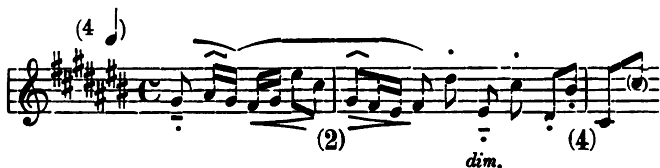


Adagio.

In den letzten Takten ringen sich wie tiefe Seufzer große Arpeggienformen durch fast drei Oktaven.

Die **Fuge** (dreistimmig) scheint mir keineswegs humoristisch gemeint (wie Bruyck will), vielmehr Zufriedenheit und wohliges Behagen atmend und von entzückendem Wohllaut und voll inniger Empfindung. Offenbar beeinflußte Czernys Tempobestimmung (Allegro, ♩ = 104) Bruycks Charakteristik des Werks. Die vielen weiblichen Endungen und harmonischen Feinheiten verbieten aber eine solche Überhastung ganz entschieden (Andantino piacevole scheint mir ungefähr den rechten Weg für die Temponahme anzuzeigen).

Das Thema ist viertaktig ohne Ellipsen oder Weitungen, also regelmäßigem Aufbau günstig; in seiner ersten Hälfte ausdrucksvoll und schmiegsam, mit weiblicher Endung, in der zweiten Hälfte sozusagen ins parlando übergehend:



Da dasselbe nicht moduliert und mit der Tonika abschließt, so hebt Bach die Antwort nicht mit der Quint der Dominante, sondern mit der Tonika an, verändert also den ersten Melodieschritt, da er das zweite (durch den Vorhalt ais verzierte) gis regulär durch das (mit eis verzierte) dis beantwortet; der Rest ist getreu transponiert. Sie lautet mit dem ersten Kontrapunkt (Gegensatz):

1. Kp.

Harmonie: cis^{+} dis^{7} gis^{7} (NB)

(8)

cis^{+} dis$^{6}_{4}$ gis^{+}

d. h. Bach lenkt sogar nach dem ersten dis^{7} nochmals über gis^{7} zur Haupttonart zurück, um erst im zweiten Teile des

Themas die eigentliche Modulation durch Umdeutung der Tonika (cis^{+}) zur Unterdominante (cis^{6}) zu bewirken. Dementsprechend behandelt er auch im weiteren Verlaufe den Dux, indem er die weibliche Endung des zweiten Taktes nicht mit der Oberdominante, sondern mit der Subdominante harmonisiert:

nicht: 8 7 6 7 (= gis^{7})

sondern 9 8 7< 8 (= fis^{6})

Daß Bach in der Konservierung des harmonischen Sinnes seiner Fugenthemen fast peinlich verfährt, habe ich bereits in meinem „Kontrapunkt“ (S. 5) nachdrücklich betont. Die vorliegende Fuge mit ihren vielen Thema-Einsätzen gibt reichlich Gelegenheit, sich davon zu überzeugen.

Dem ersten Gegensatze gesellt sich bei dem unmittelbar anschließenden Vortrage des Dux durch den Baß ein zweiter, der ebenfalls (bis auf zwei Thema-Eintritte, bei denen er zugunsten der bestimmteren Baßführung abgeändert wird) streng durchgeführt erscheint:

Der Schluß wird je nach Bedürfnis anders gewendet, der charakteristische, synkopische, absteigende Gang dagegen streng konserviert. Die drei obligaten Stimmen erscheinen in viererlei Lagen vollständig, nämlich:

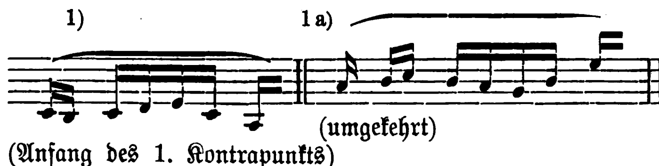
a) 2. Kontrapunkt
1. Kontrapunkt
Thema.

b) 2. Kontrapunkt
Thema
1. Kontrapunkt.
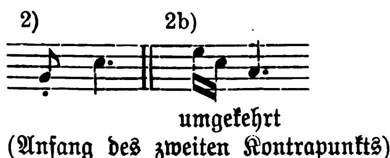
c) 1. Kontrapunkt
Thema
2. Kontrapunkt.

d) Thema
2. Kontrapunkt
1. Kontrapunkt.

Die Kombination a) erscheint merkwürdigerweise gegen das Ende (dicht vor der Coda) notengetreu wieder wie in der ersten Durchführung, c) kehrt unmittelbar vorher ebenfalls wieder, aber zum Comes statt zum Dux. Auch in den Zwischenspielen macht Bach vom doppelten Kontrapunkt reichen und ergiebigen Gebrauch, würzt aber die Stimmenversetzungen durch geistvolle Zutaten und Abweichungen (Führung einer Stimme in entgegengesetzter Richtung). Die motivischen Materialien der Zwischenspiele sind:



(Anfang des 1. Kontrapunkts)



(Anfang des zweiten Kontrapunkts)

Der Sextenaufschwung aus dem Anfang des Themas (der sich aber bald zum Oktavenaufschwung steigert) tritt im dritten Zwischenspiel an Stelle des Motivs 2b in der Gestalt:



wogegen der Baß mit 1) kontrapunktiert. Das ist bis auf einige freiere Schlußbildungen das gesamte Material der

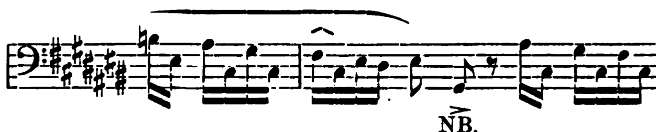
ziemlich langen Fuge, deren Aufbau in großen Zügen wir nun noch zu betrachten haben.

Daß die Zahl der Teile diesmal drei übersteigt, erweist schon die größere Zahl ausgeführter Zwischenspiele, deren nicht weniger als sechs nachweisbar sind.

Das erste derselben tritt auf, nachdem die drei Stimmen in der Folge Sopran, Alt, Baß, sich ohne Einschiebsel zusammengefunden und regelmäßig Dux — Comes — Dux, gebracht haben; es ist viertaktig, scheint aber weniger dazu bestimmt, in eine zweite Durchführung überzuleiten, als vielmehr die erste symmetrisch abzurunden (sie vervollständigt die zweite Periode) und zugleich ihr den erwünschten Abschluß in der Dominanttonart zu geben. So betrachtet tritt nun zunächst ein zweiter Teil hervor, der mit einem Thema-Einsatz (Dux) in der Dominanttonart (Sopran) beginnt und mit einem in der Parallele der Dominante (Alt) endet, während ein mittlerer (im Baß) in der Parallele der Haupttonart (Ais-moll) steht. Den ersten ergänzt ein nach Dis-moll schließendes Zwischenspiel zum achttaktigen Satze, dem zweiten folgt ein sechstaktiges (mit Umdeutung des 8. Taktes zum sechsten), dem dritten ein den fünften Takt elidierender Nachsatz, der den Abschluß in Eis-moll bekräftigt. Der Abschluß des zweiten Teils ist durch einen Triller markiert, überhaupt durch eine allargando fordernde Harmoniehäufung der Auffassung nahe gelegt.

Ein dritter (mittelster) Teil — man beachte, daß durch dies Zurückkommen auf die Haupttonart in der Mitte eine Art Rondoform entsteht, — treibt zunächst durch 4 Takte ein harmloses Spiel mit dem ersten Teile des Themas, welches der Alt mit dem umgekehrten Anfange des 1. Kontrapunkts (1a) begleitet; auf dem vierten Takt bemächtigt sich dessen der Baß und nun bringt der Sopran das Thema in der Dominante (wohl Comes); in diesem Falle ist wohl das Zwischenspiel wirklich, was sein Name besagt (es leitet über Dis-moll zur Haupttonart zurück), und der Themaeinsatz des Sopran ist Vordersatz, dem der direkt anschließende des Basses (Dux in der Haupttonart) antwortet. Damit ist nun der Mittelteil abgeschlossen. Einen vierten Teil — einen neuen Zwischenteil,

der den Mittelteil ebenso vom Schlußteile scheidet, wie der zweite den ersten vom Mittelteil — füllt freies Zwischenspiel im Umfang dreier achttaktigen Sätze. Der erste dieser Sätze schließt seinen mit den Motiven 1, 1a, 2 und 2a gearbeiteten Vordersatz mit der zweiten Hälfte des Themas (das einzige Mal, daß diese außerhalb der Themaeinsätze erscheint); der Nachsatz spielt wieder mit den Motiven 1 und 2b aber in längerer Sequenz, welche seinen Umfang auf acht Takte erweitert (Schluß in der Haupttonart). Der zweite Satz steht bereits in der Haupttonart fest (der erste neigt zur Subdominante, weist also bereits auf das Ende hin) und macht einen Halbschluß auf gis[7]. Der ganze zweite und dritte Satz sind über einem Orgelpunkt auf gis zu denken, welcher Ton immer wieder berührt wird; gerade durch Aufhören dieses Orgelpunktes wird dann der Beginn des Schlußteils scharf markiert. Das motivische Material auch des zweiten und dritten Satzes dieses langen Zwischenspiels, bildet wieder der Anfang des Themas mit einem simplen neuen Kontrapunkte:
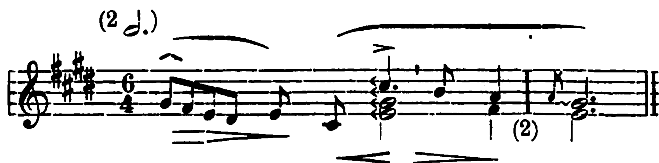


Der Schlußteil endlich bringt noch eine vollständige Durchführung in der Haupttonart, die sich von der ersten nur dadurch unterscheidet, daß sie gleich zweistimmig einsetzt (mit Baß) und sich nicht mit einem viertaktigen, sondern einem sechstaktigen, nicht modulierenden und den Baß in die tiefste Oktave hinabtreibenden Nachspiele mit den Motiven 1, 2, 2a und 3 ergänzt. Aber Bach kann sich nicht genug tun und läßt den Sopran noch zweimal als Coda den Dux bringen, einmal ganz getreu, das zweitemal melodisch leicht alteriert, im Schlußmotiv mit Zusammentreten aller vier Stimmen zu breiter Achtelbewegung.
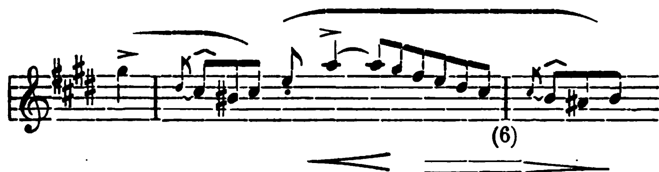
I. 4.

Präludium und Fuge Cis-moll.

Wir treten nun in das Allerheiligste; diese beiden Stücke gehören zu dem Weihevollsten und Erhabensten, das die Musikliteratur aufzuweisen hat. Das ernste, schwermütige Cis-moll nimmt im Präludium den Ausdruck großen, edlen Empfindens voll Energie und Tiefe an. Die beiden zweitaktigen Gruppen



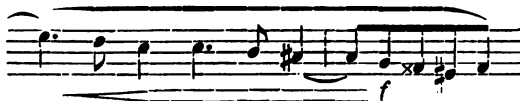
und:



erstere den Vordersatz, letztere den Nachsatz der ersten Periode beginnend, gleichen mächtigen Atemzügen, oder besser: sie sprechen das Sehnen eines großen Herzens aus. Aus ihrer Durchführung ist das ganze aus fünf achttaktigen Sätzen (zum Teil mit erheblichen Weitungen) bestehende Stück aufgebaut. Durch sequenzartige Fortspinnung derselben wachsen die Linien mehrmals ins schier Unermeßliche, so gleich im zweiten Satze:
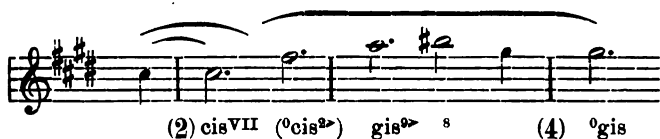


und:

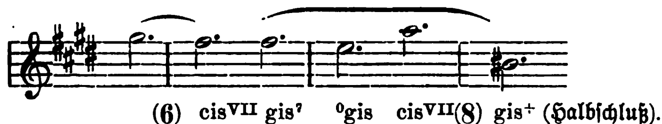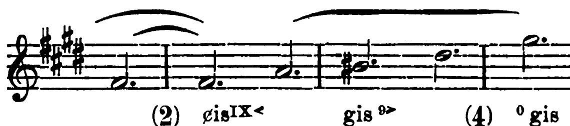


noch viel gewaltiger aber in den beiden letzten Sätzen, wo Steigerung und Zurücksinken acht ganze Takte ausfüllen. Das Tempo darf aber wiederum nicht ins zu Langsame verschleppt werden. Czernys Metronomisierung ♩ = 92, also mit Vierteln als Zählzeiten, ist entschieden vergriffen, ihr entspricht auch Czernys Tempobezeichnung Andante con moto anstatt des allein zutreffenden Andante con espressione oder sostenuto, wo nicht gar Adagio. Das klingt paradox, ist's aber nicht; die Viertel müssen schneller genommen werden, fast doppelt so schnell, als Czerny will, damit es möglich wird, die 𝅗𝅥. als Zählzeiten zu verfolgen. Wie sollte man imstande sein, die Riesenlinie der letzten achttaktigen Periode (vor dem viertaktigen korrigierten Schlusse) einheitlich aufzufassen, wenn die Viertel langsam genug genommen zu werden, um die ♩ ♩ | ♩ als Taktmotive hervortreten zu lassen? (Die 8 Takte würden dann zu 16!)
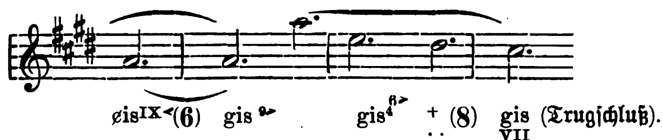
Über den modulatorischen Aufbau sei nur noch kurz bemerkt, daß der erste Satz nach E-dur (Parallele) schließt, aber mit Umdeutung des 8. Taktes zum zweiten des nächsten Satzes, der in Gis-moll (Moll-Dominante) ziemlich markiert zur Ruhe kommt (Ende des ersten Teils); der dritte Satz geht über H-dur (2. Takt), Cis-moll leicht berührend (4. Takt), nach Fis-moll (4a, worauf ein leichter Halbtakt elidiert wird) und setzt sich wieder in Cis-moll fest, womit eigentlich das Stück zu Ende ist; denn die noch folgenden Sätze, die durch ihre starken Verkürzungen (Elision des 1. und 5. Taktes)
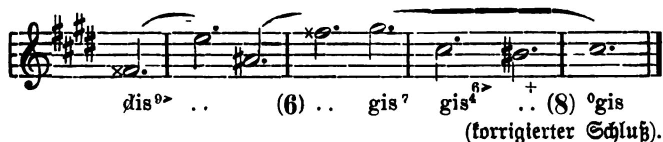
gegenüber denen des ersten Teils heftig gesteigert erscheinen, modulieren gar nicht mehr, sondern bilden fortgesetzt immer weiter ausholende Schlußbestätigungen; das harmonische Schema derselben ist:





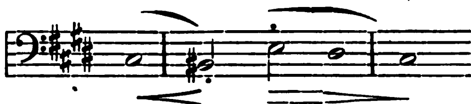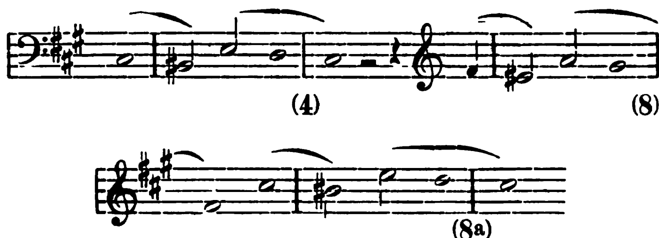






Die Fuge (fünfstimmig) baut sich gleich einem gewaltigen Dome auf, bis zu Ende sich immermehr steigernd und zuletzt, wo die Engführungen des Themas und Gegensatzes den Höhepunkt und zugleich den eigentlichen Abschluß bilden

(der Rest ist eine Coda mit Orgelpunkt auf der Dominante und sicher diminuendo gedacht), von geradezu erschütternder Macht. Das Thema, von offenbarem Allabreve-Charakter, wie schon der flüchtigste Blick lehrt (die kürzesten Noten sind Achtel), ist eins der allerkürzesten und muß gelesen werden:
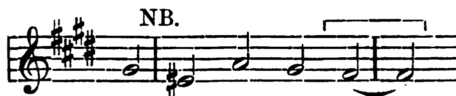


also im $^4/_2$ Takt oder gar $^2/_1$ Takt (die ○ als Zählzeiten). Czernys Bestimmung der Viertel = 112 ist daher ganz verfehlt. Das Tempo muß so genommen werden, daß es noch möglich bleibt, den Gang der Ganzen zu verfolgen (wenn auch mit dem Gefühle gewaltsamer Hemmung). Da Bach wiederholt die schließende (schwere) Ganze zur leichten umdeutet, so sind in der Tat doch nicht die Ganzen sondern die Halben die eigentlichen Pulsschläge des Stücks (öftere Umdeutungen von Zählzeiten aus schwer in leicht würden kaum verständlich sein, wie bekanntlich schon Elisionen einzelner Zählzeiten zu den ärgsten Absonderlichkeiten gehören); wir müssen also sagen, daß innerhalb des ruhigen Maßes der Halben doch das Thema im Werte von Ganzen einherschreitet und gerade darin liegt seine Erhabenheit (Erhaben ist es das mehr als Große, das Übergroße). Das ist der Grund, weshalb ich die Bewegung der Halben mit Sostenuto ma non troppo bezeichnen zu müssen glaubte, während die Ersetzung des C Taktes durch den $^4/_2$ Takt, dem Auge das Erkennen nicht nur der rhythmischen Natur des Themas, sondern auch das stete Bewußtbleiben der merkmürdigen ästhetischen Tatsache bewirken soll, daß über der schlichten Bewegung in eigentlichen Zählzeiten das Thema seinen übermenschlichen Gang in Doppelzeiten fortschreitet.

Das Thema ist für regelmäßigen Aufbau geeignet (voll viertaktig); aber Bach fügt die Einsätze nur im dritten Teil der Fuge mehrmals so aneinander, daß je zwei einen vollständigen achttaktigen Satz bilden:



Vielmehr läßt er vielfach auf den Schlußwert (4. bez. 8. Takt) eine neue Stimme einsetzen, so daß der vierte Takt fünfter (der achte erster) wird oder aber, wenn wir polyphoner auffassen und den Schlußwert doch als solchen empfinden mit daneben tretendem neuen Anfange: daß dem vierten Takte direkt der sechste, dem achten der neue zweite folgt, also fortgesetzt der Anfangstakt des Halbsatzes (1., 5.) nicht elidiert aber mit dem Schlußtakte des vorausgehenden Halbsatzes verkoppelt erscheint. Es ist das etwas ganz anderes und zwar viel komplizierteres, als wenn dem Thema selbst der leichte Anfangstakt fehlt, wie in der ersten Fuge. Das ist aber auch der Grund, weshalb wiederholt Bach die Anfangsnote des Themas verkürzt; es tritt dadurch an die Stelle der Umdeutung und Doppelauffassung die einfache Elision des leichten Taktes, die nicht nur an sich leichter zu verstehen ist, sondern auch den Thema-Eintritt bequemer markiert.

Die Antwort ist getreue Transposition des Themas in die Quinte; bemerkenswert ist aber, daß schon die erste Durchführung eine Beantwortung in der Quarte (Subdominante) aufweist und zwar (wenn wir als zu den vier regulären hinzugekommen eine zweite Altstimme annehmen) im ersten Alt. Diese Beantwortung setzt aber nicht mit der Subdominante ein, sondern nach der Regel mit der Quinte, und geht erst dann zur Quartenbeantwortung über, ist übrigens ganz frei zu Ende geführt:



Das charakteristische vom Unterhalbton zur Terz emporlangende Intervall der verminderten Quarte aber ist ihr erhalten geblieben. (Dazu sei leicht die Frage angeregt, ob die *Form der Fuge* heute, wo die Erkenntnis des Wesens der Harmonie und des tonal-logischen Aufbaues sich gewaltig fortentwickelt hat, die *Beschränkung auf die Quintbeantwortung* noch wirklich heischt oder aber ähnlich wie hier durch Bach geschehen auch die Heranziehung der [tonalen] Beantwortung auf andere Stufen zulassen dürfte.)

Im weiteren Verlauf der Fuge kommen noch mehrere leichte Abweichungen in den Themaeinsätzen vor, von denen die Ersetzung der verminderten Quarte durch eine reine in dem einzigen Dureinsatz des Mittelteils (A-dur, Parallele der Unterdominante) fast selbstverständlich ist; die übrigen betreffen ausnahmslos nur den Schluß des Themas, nämlich:

a) zweimal, und ebenso in A-dur NB

b) (dreimal) NB

c) NB
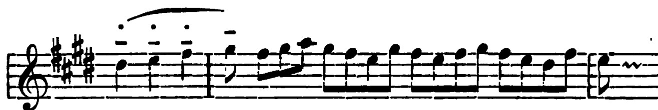
d) NB

Von den unvollständigen Einsätzen der Engführungen und der Coda sehe ich natürlich ab. Die chromatische Endung bei c wählt Bach augenscheinlich gleich in der Absicht ihrer längeren Fortführung durch die beiden Altstimmen:
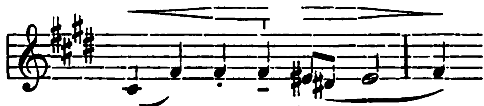
(4) (8)

(beiläufig: das einzige eigentliche Zwischenspiel der Fuge!)

Neben dem eigentlichen Thema, das bis auf wenige einzelne Überleitungstakte fortwährend auf dem Plan ist, gelangen zwei Gegensätze zu hervorragender Bedeutung, zuerst ein rein figurativer orgelmäßig klingender Achtelgang, dessen vorsichtige Einführung in Vierteln den Beginn des Mittelteils markiert:
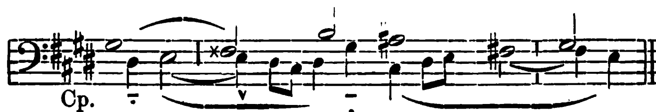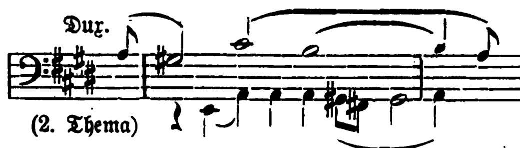


der von da ab (auch aufwärts geführt) wie eine Girlande sich ununterbrochen durch die Stimmen schlingt und erst in der Coda verstummt. Derselbe bringt, obgleich er schon in der vorausgegangenen zweiten Durchführung vorbereitet wird, ein neues, etwas heftigeres Wesen in die Fuge, einen stärkeren Kontrast gegen die oben aufgewiesene Bewegung des Themas in ganzen Taktnoten, der noch weiteren Zuwachs erfährt durch Auftreten eines förmlichen zweiten Themas:
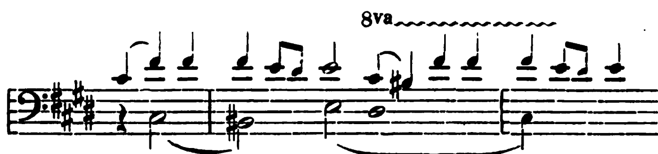


(mit gelegentlichen Abänderungen des Schlußschrittes); dasselbe ist nur ein Kontrapunkt zur zweiten Hälfte des Themas, wird aber nun auch zur Ausfüllung der kurzen Lücken zwischen den Themaeinsätzen in leichter Imitation verwertet. Dasselbe etwa als Umgestaltung des ersten Kontrapunktes zum Gefährten anzusehen:

Comes.
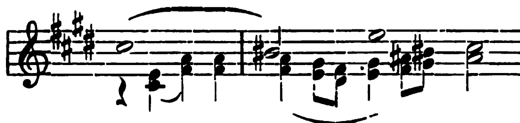




verbietet sich doch wohl wegen der durchweg festgehaltenen ganz anderen Ordnung im Takte und die abweichende Untersetzung. Die Kombinationen der Coda:



und



bringen nur ganz zufällig durch fortgesetzte Imitationen des Gegenthemas (im Abstand einer Halben) dasselbe auch ein paarmal in eine Lage, welche die weibliche Endung



auf welche sich doch die ganze Ähnlichkeit beschränkt, an derselben Stelle aufweist wie der erste Kontrapunkt des Gefährten.

Die Hauptteile der Fuge sind: I. Die Exposition, bestehend aus der ersten und zweiten Durchführung; die erste schließt mit einer überzähligen Einführung der Comes im Tenor in der Molldominanttonart (Gis-moll) ab. Da Bach den Tenor beim Eintritt des Sopran hat verstummen lassen (die fünf Stimmen treten nacheinander von unten nach oben sich türmend ein), so entsteht durch den neuen

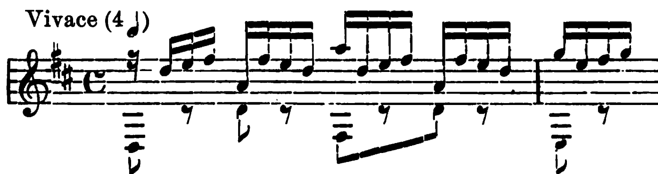
Eintritt des Tenor die Täuschung, daß erst jetzt die fünfte Stimme einsetzt (zum wenigsten wird erst jetzt die Fünfstimmigkeit objektive Tatsache). Die zweite Durchführung schließt (dreistimmig beginnend) unmittelbar an, und zwar fährt der Tenor mit dem Thema in der Subdominante fort, worauf der `zweite Alt mit Cis-moll, der Baß mit H-dur und der erste Alt mit E-dur folgt. Auch diese Durchführung füllt wie die erste zwei achttaktige Sätze mit den erklärten Elisionen. II. Der nun folgende zweite Teil (mit der laufenden Achtelstimme) setzt gleich wieder mit Cis-moll ein (Tenor) und bringt Themaeinsätze in Gis-moll (Comes, 2. Alt), wieder Cis-moll (1. Alt) und Fis-moll (Sopran, zum ersten Male mit dem Gegenthema als Abschluß des ersten Satzes dieses Teils), abermals Fis-moll (Baß) und A-dur (2. Alt), das einen neuen Ruhepunkt bildet, der aber durch das Ergreifen des Dux in der Haupttonart durch den 1. Alt sich in direkten Fortgang verwandelt. Man beachte wohl, daß das Auftreten der Haupttonart an so wenig schlußkräftiger Stelle der Periode wohl ein Wiedererstreben aber nicht ein Wiedererreichen derselben bedeuten kann, für das es nach dem vorausgegangenen Hinabsenken zur Subdominante und ihrer Parallele erst noch einmal einer kräftigen Wendung nach der Dominantseite bedarf. Bach ergreift daher die Dominante der Dominante (dis^7, Thema im 2. Alt) und geht von ihr zur Dominante selbst zurück (mit dem oben mitgeteilten chromatischen Gange), so daß nun (mittels Umdeutung des achten Taktes zum ersten) der III. Schlußteil wirkungsvoll aber ruhig (nicht, wie Czerny will, ff als Höhepunkt des Ganzen, sondern mf) mit dem Einsatz des Dux in tiefster Tonlage (mit groß Cis) beginnen kann. Die Schlußbedeutung dieses Teils offenbart sich in gar nicht mißzuverstehender Weise darin, daß zunächst auch Sopran und Tenor den Dux in der Haupttonart bringen und zwar wie zu Anfang mit Elision des fünften und ersten Taktes, und dann (mit Verzicht auf die Elision) der zweite Alt das Thema in der Subdominanttonart und endlich nachdrücklicher nochmals der Sopran den Dux, worauf die Coda mit ihren Engführungen des Themas und Gegenthemas in engster Folge

die höchste Fülle und Macht entfaltet und in einen Orgelpunkt über gis mündet, über dem der Sopran abermals den Dux anstimmt. Unter dem schließenden cis des Soprans aber deutet endlich der erste Alt nochmals die Subdominantbeantwortung im Plagalschluß an. Fürwahr, die Riesenschwellung und Abschwellung vom tiefen Baßeinsatz zu Anfang des dritten Teils bis zur letzten Note hat wohl kaum ihres gleichen!
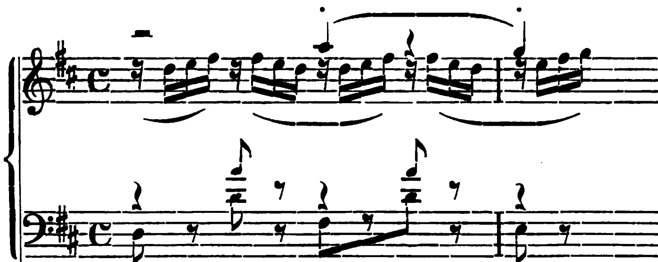
I. 5.

Präludium und Fuge D-dur
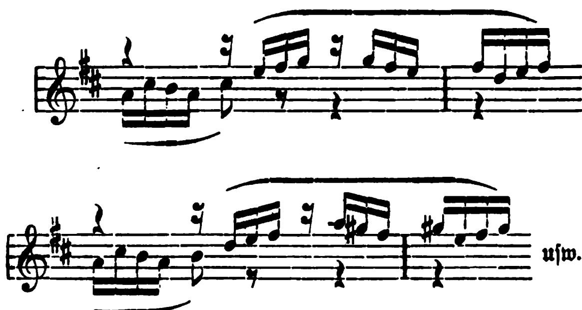
Das Präludium treibt ein sinniges Spiel mit leichten, mehr graziösen und lieblichen als kräftigen und ausdrucksvollen Motiven; es ist etwas von Frühlingsstimmung in dem Stück, lustige Wesen scheinen einander in fröhlichem Auf- und Abschweben Blumen zuzuwerfen. Die Zweistimmigkeit der Originalnotierung:



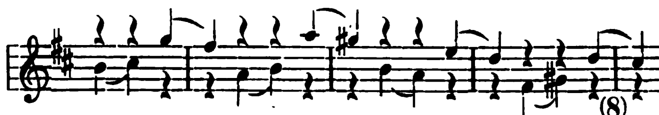
erweist sich bei näherer Betrachtung doch als eine sehr fein durchbrochen gearbeitete Vierstimmigkeit (vgl. meine Ausgabe):



Der Verfolg geht allerdings meist in Dreistimmigkeit über; doch meldet sich von Zeit zu Zeit immer wieder die vierte Stimme (tiefere Mittelstimme) und zu Anfang des Schlußteils findet sich die getreue Wiederholung der ersten Takte in der tieferen Quinte (Unterdominante). Man beachte die durch die Figuration leicht verhüllten melodischen Fortschreitungen der beiden Oberstimmen:



für:



Da der Baß fast durchweg seine weiteren Schritte vorbehält, so ließe er sich sogar noch weiter durch stimmige Brechung in zwei Stimmen (Baß und Tenor) zerlegen — das sei nur bemerkt zur Erhöhung der Wertschätzung des Stückes, das nichts weniger als homophon ist, freilich imitatorische und kanonische Künste ganz verschmäht.

Die Bewegung ist schnell genug, um den durch die ersten Takte inaugurierten Alla breve-Charakter:



nicht ganz aus dem Bewußtsein zu verlieren. Übrigens ist der Aufbau überwiegend dreitaktig in der Ordnung schwer-leicht-schwer (mit Elision des ersten und fünften Takts). Die Darlegung der harmonischen Entwickelung mag das weitere erweisen; diesmal mag der eigentliche Baß reden:

(5. elidiert)

d+ g⁶ a⁷ (4) d+ (6) e⁷ a+ d⁶ e⁷ (8) a+

(Erster Satz, zur Dominante schließend)

(ohne Elision) (5. elidiert)

a⁶ (= eIII<) h⁷ °h (2) fis⁷ 1 fis⁶> ⁴ øis⁹> (4) °cis V (= eIII< VII♮) h⁷ (6) °h V eIX<

(Zweiter Satz zur Haupttonart zurückschließend; man beachte die feinen Verwendungen der dorischen Sexte a⁶ und °cis als øIII< VII♮).

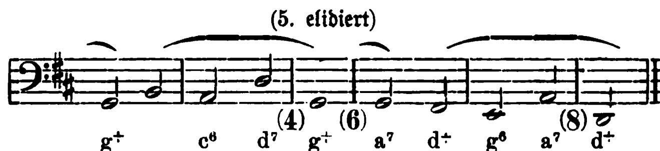
Bestätigung

°h (= g⁶) V a⁷ (8) d+ 1 a⁹ (8a) d+ 1
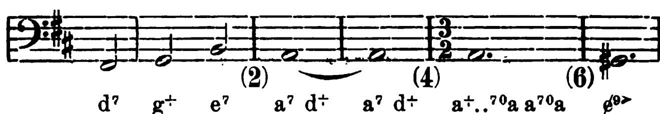
(1. elidiert) (5. elidiert)

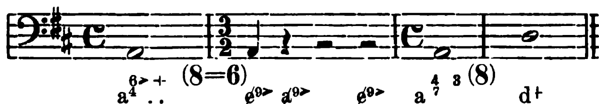
g+ (2) e⁷ øIX< h⁷ 1 °h (4) fis⁹> .. (6) °fis (= øIII< VII) e⁷ °e(c⁶) d⁷ (8=2) g+

(Dritter Satz über A-moll nach G-dur schließend; eigentlicher Zwischensatz, die Wiederkehr des Hauptsatzes — des ersten — vorbereitend, der mit Umdeutung des achten zum zweiten Takt aus ihm hervorgeht, aber von der Subdominante zur Tonika sich aufringend:)



Der Rest ist Coda, elidiert den ersten Takt nicht, ergreift auf dem zweiten die Dominante und hält sie im Baß als Orgelpunkt bis zum sechsten, elidiert übrigens den fünften, dehnt den sechsten und siebenten zum $^3/_2$-Takt (Triolen von Halbtakten) und vereitelt den Schluß auf dem achten Takt durch Substituierung der zweiten Dominante ($\mathbb{D}^{9>}$) für die Tonika, so daß ein Schlußanhang von zwei Takten zur Korrektur nötig wird (der ganz orgelmäßig gesetzt ist):





Auch dieser Schlußanhang ist wohl richtiger in einen $^3/_2$-Takt und einen $^4/_4$-Takt (in doppelt so langen Noten als Bach notiert) zu zerlegen.

Die Fuge (vierstimmig) ist ein kräftiges, stolzes Stück, das durch die energischen Zweiunddreißigstel-Anläufe des Themas und die konsequent fortgesetzte Punktierung der Achtel (♪ | ♪.) eine ganz eigenartige Grandezza annimmt, die aber, verklärt durch das helle offene D-dur, nur als entschlossenes straffes Wesen erscheint. Das Werk erscheint beinahe homophon, weil sich die Stimmen fast durchweg zu zwei oder

drei akkordisch im punktierten Rhythmus zusammenbewegen, der nur durch den $^{8}/_{32}$=Anlauf des Thema=Anfangs, sowie einen Schleifer und eine ruhige Sechzehntelfigur, die dem freien Takt zwischen dem zweiten und dritten Stimmeneinsatz entstammen, kontrastiert wird; ein regulärer erster Gegensatz (Kontrapunkt) existiert aber nicht, da während des ersten Einsatzes des Gefährten die erste Stimme einfach das Schluß=motiv des Themas nachbildet und dann baßmäßig kadenziert. Die Antwort selbst ist getreue Transposition in die Quinte, da das Thema nur das Hexachord vom Grundton bis zur Sexte glatt durchläuft:

Allegro patetico. (4 ♪)
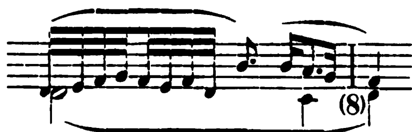
f sf (2)

(4)

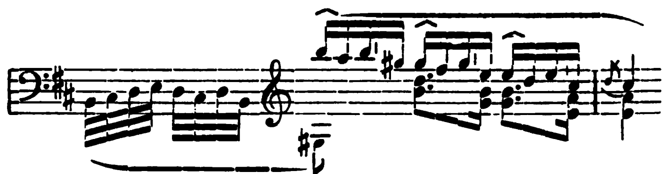
Der hier anschließende freie Doppeltakt lautet:

3 3 (6)

Das synkopische Motiv wird nun gleich als Kontrapunkt zum Themaeintritt im Alt vom Tenor aufgenommen:



(während der Schleifer einer der anderen Stimmen zufällt und die doppelschlagartige Endung fast ganz verschwindet) und gewinnt in dieser Gestalt die Bedeutung eines wirklichen Gegensatzes, der bei der Mehrzahl der folgenden Themaeinsätze wiederkehrt. Wir haben also den seltenen Fall, daß der Gegensatz zuerst selbständig (in einem Zwischenspiel) und erst dann in Gesellschaft des Themas auftritt. Die weiterhin folgenden Zwischenspiele sind meist durch Wechselspiel des Thema-Anfangs mit dem ruhigen Sechzehntelmotiv gebildet, dessen beruhigende Wirkung durch dreimalige Wiederholung im Absteigen wächst:



Nun zum Aufbau im ganzen! Zwei Stimmeneinsätze (Baß, Tenor) füllen den ersten Vordersatz; ein freier Doppeltakt (s. oben) und der Alteinsatz schließen den Satz in der Tonika (D-dur) ab. Der Einsatz der vierten Stimme (Sopran) beginnt daher den zweiten Satz, dessen Vordersatz frei schließt, während den Nachsatz ein neuer Baßeinsatz (Dux) — eine Oktave tiefer als der erste — und ein neuer Sopraneinsatz (in der Parallele) bilden, mit Schluß nach H-moll. Bis hierher etwa von einer ersten und zweiten Durchführung reden zu wollen, wäre sicher ein ganz verkehrter Schematismus. Ebenso verkehrt scheint es nun aber,

die erste Durchführung bis nach Einsatz der vierten Stimme zu rechnen, obgleich damit der übliche Schluß in der Dominante erreicht wäre. Der klare einfache Bau gerade dieser Fuge läßt keinen Zweifel darüber, daß Bach sich nicht verbunden erachtete, während eines ersten (wenn auch erweiterten) Satzes oder gerade während zweier alle vier Stimmen vorzuführen, d. h. also mit dem Vortrag des Themas durch sämtliche Stimmen ein größeres Formglied abzuschließen. Da die beiden ersten Stimmeinsätze unverkennbar einen Vordersatz in der Dominante abschließen, so wäre der Abschluß des ganzen Satzes ebenfalls in der Dominante entschieden tautologisch; gerade das hat gewiß bewußt oder unbewußt Bach zur Einschaltung des Zwischenspiels vorm dritten Stimmeinsatz bewogen. Zwar hätte er dasselbe erreichen können, wenn die dritte Stimme (wie anderwärts geschehen) den Comes statt des Dux gebracht hätte — es ist aber wohl ersichtlich, daß dies gewöhnliche Auskunftsmittel die Gefahr der Monotonie gebracht hätte. So tritt nun also triumphierend die noch fehlende Sopranstimme erst mit Beginn des zweiten Satzes ein, und zwar mit dem Comes, und behält nun das Wort, sich ruhig aber bestimmt herabsenkend, bis der Moment gekommen ist, wo sie ihn mit dem Thema in der Parallele schließen kann. Der zweite (Mittel-) Teil der Fuge ist ein sehr erweiterter Satz, dessen Vordersatz (T. 1—4) freies Zwischenspiel ist und zur Subdominante umlenkt; der Nachsatz bringt Dux (Alt) und Comes (Tenor) in der Subdominanttonart, so daß er zur Haupttonart zurückschließen würde, wenn nicht der Baß den Trugschritt a—h statt a—d machte: damit wird die Wiederholung des Nachsatzes nötig, ebenfalls in der Subdominanttonart mit Comes im Sopran und Dux im Tenor, aber mit Umbiegung nach E-moll (Parallele der Subdominante), in welcher Tonart nun noch ein tiefer Baßeinsatz des Themas und ein Schlußanhang folgt. Durch freie Anläufe der Baßstimmen mit dem Anfangsmotiv des Themas gewinnt dieser ganze Mittelteil den Schein der Engführung. Der Rest der Fuge (zwei achttaktige Sätze, deren erster den Nachsatz wiederholt) steht in der Haupttonart, bringt aber keinen einzigen vollständigen Thema-Einsatz mehr,

sondern spielt frei mit den bisher aufgewiesenen Motiven immer wieder in D-dur kadenzierend, aber die Schlußwirkungen leicht paralysierend, bis alle vier Stimmen Note gegen Note in vollen Akkorden wuchtig den letzten Schluß ausführen. Gesamtergebnis: Erster Teil: zwei Sätze Exposition mit Wendung zur Dominante; zweiter Teil: ein (erweiterter) Satz in der Subdominante (zweite Durchführung); dritter Teil: zwei Sätze in der Haupttonart (freier Schluß).
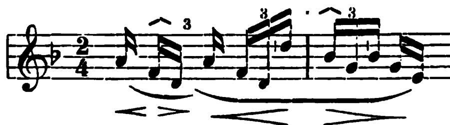
Für den Vortrag der Fuge ist schneidige Ausführung der Zweiunddreißigstel-Figuren (accelerando) und scharfe Markierung der Punktierungen mit Akzentierung des Sechzehntels erforderlich, wie in den französischen Ouvertüren der Zeit Bachs.

I. 6.

Präludium und Fuge D-moll.
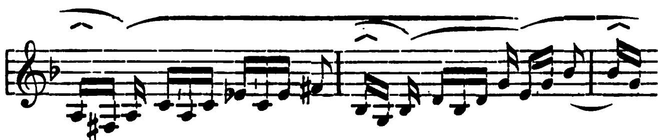
Das Präludium ist ein sinniges Stück voller Noblesse und feiner Empfindung, dabei von einer gewissen geschäftigen Emsigkeit; mit einem Eifer, dem ein gewisser Humor nicht fehlt, durchsucht die Baßstimme die Höhen und Tiefen ihres Gebietes bald in Quinten- und Quartenschritten tastend, bald stufenweise in längeren Linien auf- und absteigend. Die figurierte Oberstimme muß entsprechend dem ersten Anfange fortlaufend inbetont (mit Auftakt und weiblicher Endung) gelesen werden und zwar in niederer und höherer Ordnung:

Moderato sempre espressivo.

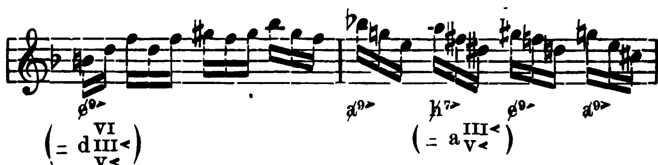


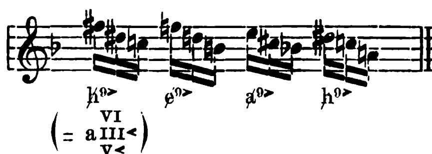
Der erste Aufbau stützt sich auf einen Anfang ex abrupto (6.—8. Takt) über ruhendem Baß (Orgelpunkt) oder wenn man will (was schließlich auf dasselbe hinauskommt) auf ein kurzes selbständiges Sätzchen von zwei Takten, das mit

einem Ganzschluß (8. Takt) endet; der daran anschließende achttaktige erste eigentlich entwickelnde Satz moduliert zur Parallele (F-dur); der zweite schwingt sich von da zur Molldominante (A-moll) empor, der dritte findet von dort den Heimweg nach D-moll, macht aber einen Trugschluß zu B-dur und wiederholt deshalb zunächst nachdrücklicher die Schlußgruppe (7.—8. Takt), gibt aber dann Anlaß zu einer weit ausholenden Coda durch Ersetzung des abschließenden D-moll-Akkordes durch d^7 (Dominante von G-moll). Diese Coda ist zunächst ein Orgelpunkt auf d, der immer wieder auf die Dominantbedeutung von d^+ zurückkommt, also die Subdominanttonart (G-moll) ausprägt; zuletzt aber wird die zweite Oberdominante ($g^{9>}$) ergriffen, und ein längerer Orgelpunkt auf a führt schnell zu Ende. Zu Beginn der Coda verliert die Sechzentelfiguration zum Teil ihre weiblichen Endungen und strebt größere Linien an:
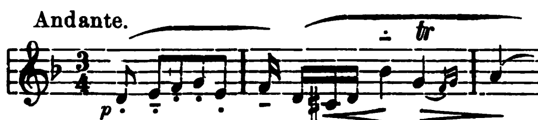


Zur Erläuterung der Orthographie der Schlußtakte mit ihrem chromatischen Gange verminderter Dreiklänge sei darauf hingewiesen, daß drei Harmonien zu seiner Erklärung ausreichen:
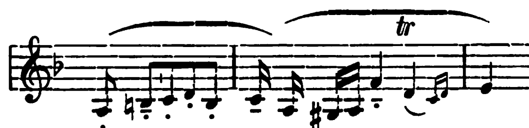




Chromatische Folgen verminderter Dreiklänge oder verminderter Septimenakkorde sind nämlich stets stark verkleidete Rundläufe durch die drei Funktionen $^{[0]}S$—D—$^{[0]}T$ in der Gestalt $\not{\not{D}}^{9>}$—$\not{D}^{9>}$—$(\not{D}^{9>})[\not{D}]$ eigentlich $S^{\mathrm{VI}}_{\mathrm{III}<,\,\mathrm{V}<}$—$\not{D}^{9>}$—$T^{\mathrm{VI}}_{\mathrm{III}<,\,\mathrm{V}<}$ oder in Dur $S^{7}_{1<}{}^{\natural}$—$\not{D}^{9>}$—$T^{7}_{1<}{}^{\natural}$. Vgl. „Elementarschulbuch der Harmonie“ S. 178—179.

Die Fuge (dreistimmig) gehört zu den künstlicheren, da sie nicht nur Engführungen, sondern auch die Umkehrung des Themas ins Gefecht führt. Das Thema hat die bei Bach so häufige zweigliedrige Gestalt, ist in seiner ersten Hälfte ruhig stufenweise einherschreitend und holt in der zweiten etwas leidenschaftlicher aus, um fragend mit einem Triller in die Quinte zu gehen:



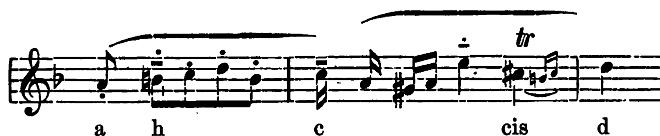
Die gleichmäßig ansteigende Kernmelodik dieses Gedankens: d e f g a ist im Comes getreu beibehalten; derselbe ist nur die Transposition des Dux in die Tonart der Molldominante:
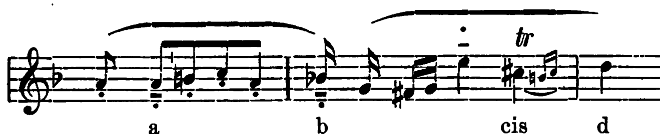


Das ist aber keineswegs selbstverständlich trotz der Beschränkung des Themas auf die Dreiklangslage mit Ober- und Unterhalbton:

cis ¦ d e f g a ¦ b

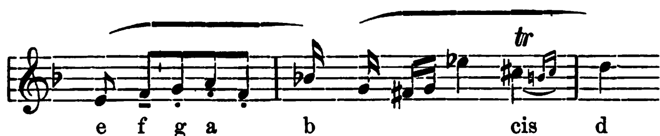
vielmehr hätte Bach ebensogut daran denken können, den Gesamtschritt der Harmonie Tonika-Dominante durch Dominante-Tonika zu beantworten, also etwa:
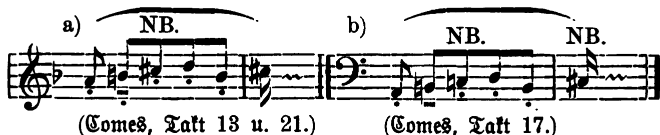


oder



oder gar wie Takt 8—9 der Sopran intoniert (mit neapolitanischer Sexte es);



Gegenüber diesen verschiedenen Möglichkeiten erscheint die getreue Transposition als der einfachste Ausweg; die Nachahmung des Halbschlusses führt allerdings den Schluß des Gefährten in die zweite Dominante, die aber zum Akkord der dorischen Sexte von D-moll gedeutet wird, indem an Stelle des abschließenden E-dur-Akkordes der E-moll-Akkord tritt (= $d^{\mathrm{VII}}_{\mathrm{III}<}$). Übrigens erscheint dafür das Thema in der Folge noch mit mancherlei anderen Abweichungen, nämlich:
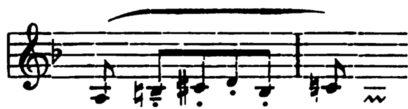


(Comes, Takt 13 u. 21.) (Comes, Takt 17.)

NB.



(Comes, Takt 34.)
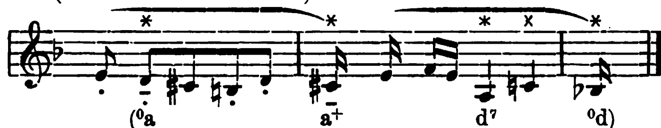


NB. NB.
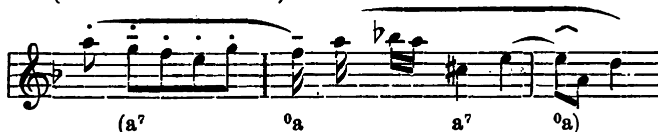
(Comes, Takt 18.)

Alles dies weist darauf hin, daß Bach als Harmonie des ersten Themagliedes nicht einfach die Tonika (^{0}a), sondern Subdominant — Tonika (d VII—^{0}a) verstand, so daß die Nachahmung nicht d—a nachzubilden hatte, sondern e—f—g und b—g—a, was bis auf die eine unregelmäßige Bildung (Takt 8—9) überall bestens geschehen ist. Auch die Umkehrungen des Themas wahren durchaus diese Auffassung:

(Comes inversus. T. 14.)
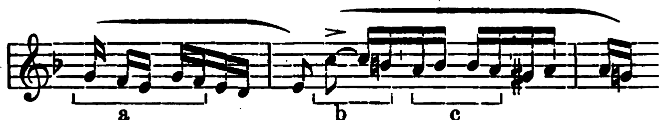


(Dux inversus. T. 28.)



Außer diesen beiden vollständigen Formen der Umkehrung finden sich unvollständige in großer Anzahl, darunter eine in der Subdominante (T. 26). Die Kontrapunktierung wird nach der eigentlichen Exposition zum großen Teil mit dem Thema selbst (gerade oder verkehrt) teils in wirklicher Engführung,

teils in leichter Imitation bestritten, doch spielt daneben der erste Kontrapunkt des Gefährten (der Gegensatz) eine hervorragende Rolle; derselbe ist aber auch sehr reich:



Besonders werden die Motive a und c wiederholt zu Gängen fortgesponnen, auch der synkopische Ansatz b tritt mehrfach markant hervor. Speziell sei noch auf die bei schlechter Phrasierung wirklich häßliche Stelle aufmerksam gemacht:
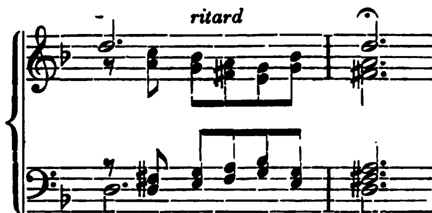


Es ist eins der schönsten Ergebnisse der Phrasierungsbezeichnung, daß solche altbewährte Häßlichkeiten spurlos verschwinden und durch pathetische Wirkungen ersetzt werden.

Die Hauptteile der vorliegenden Fuge sind:

I. Exposition, d. h. Darlegung von Thema und Antwort mit dem Hauptkontrapunkt und grundlegende Feststellung der Haupttonart: ein achttaktiger Satz mit emphatischer Wiederholung des 4. Taktes (Umdeutung von ^{o}h zum Akkord der dorischen Sexte und Ganzschluß in D-moll); der Nachsatz stellt durch einen überzähligen Themaeinsatz (Sopran) eine Scheinvierstimmigkeit her. Der nochmalige Ganzschluß in der Tonika ist durch eine neapolitanische Sexte gewürzt (man beachte den Gegensatz dieses Es-dur-Akkordes, zu dem E-moll-Akkord im ersten Ganzschluß!) und obendrein durch Umdeutung des 8. Taktes zum 1. des Zwischengliedes von vier Takten, das den Schlußtakt des Themas und seine Kontrapunktierung nachahmt und zum Halbschluß auf a^{7} führt, mit welchem zuerst die Umkehrung sich schüchtern im Alt meldet.

II. An die viertaktige Überleitung schließt der modulierende zweite Teil (Mittelteil), der zunächst im Vordersatz eine Engführung des Comes (auf a^7) in gerader und Gegenbewegung zwischen Sopran und Alt mit frei kontrapunktierendem Baß bringt, und im Nachsatz eine A-moll festsetzende Engführung in gerader Bewegung zwischen Baß und Alt (Comes oder Dux? auf a einsetzend). Die daran anschließende zweite Hälfte des Mittelteils stellt D-moll entschieden wieder her, zunächst durch Reproduktion der erstbezeichneten Engführung mit Stimmvertauschung (Baß und Sopran); der Nachsatz setzt die Umkehrung in der Subdominante im Alt an (von d aus) und imitiert sie im Baß (von g aus), worauf der Sopran mit der vollständigen Umkehrung des Dux den Satz schließt. Unterm Schlusse aber setzt der Alt mit dem originalen Dux ein und der Baß versucht eine Engführung mit seiner Umkehrung; damit wird aber der 8. Takt zum ersten des Schlußteils.
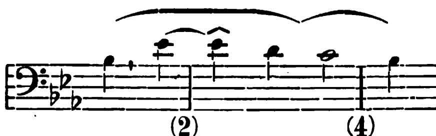
III. Der übrigens frei gebildete Schlußteil (Coda) wendet sich zur Vorbereitung des Endes zur Subdominante (G-moll), macht aber auf dem 4. und 8. Takt Ganzschlüsse in D-moll, und steigert den Nachsatz (im 5.—6. Takt Comes auf d^7, also wieder Subdominanttonart) durch eine Takttriole vorm Schluß (für 7.—8.), die durch Sequenzbildung leicht verständlich ist und stringendo verträgt. Eine viertaktige Schlußbestätigung endlich bringt nochmals eine Engführung des Dux auf d^7 im Baß und Alt; angehängt ist ihr noch eine eintaktige, sechsstimmige Schlußbestätigung, die das Anfangsmotiv des Themas mit seiner Umkehrung kontrapunktiert und beide mit Terzen verstärkt (Durschluß):
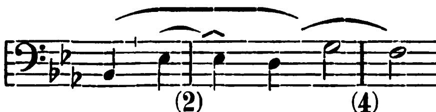


I. 7.

Präludium und Fuge Es-dur.

Sonderbar, daß noch niemand bemerkt hat, daß das als Präludium figurierende große streng vierstimmige Stück selbst eine ganz gewaltige Fuge ist, die sich würdig neben die Cis-moll-, Es-moll- und B-moll-Fuge des ersten Teils stellen darf. Wer weiß, ob nicht nur irgend ein launiger Einfall Bach veranlaßte, dem Stück noch eine zweite Fuge — ganz anderen Charakters — nachzusenden. Eine nähere Betrachtung erweist nämlich — wie auch schon Bruyck erkannte, eine deutliche Zwei- bez. Dreigliederung des „Präludiums", die ich in meiner Ausgabe durch verschiedene Tempo-Vorschriften deutlich gemacht habe (Allegro deciso — Poco Andante — Tempo Imo); die beiden ersten Teile stellen meines Erachtens das eigentliche Präludium vor (mit Halbschluß auf der Dominante), während der dritte (dreimal so lang als die beiden andern zusammen) eine weit ausgeführte Fuge, eigentlich sogar Doppelfuge ist. Weiter aber ergibt sich eine frappante Verwandtschaft des thematischen Materials des präludierenden Teils und dieser Fuge, die zunächst ersichtlich ist für den ruhigeren zweiten Teil, dessen Motiv dieses ist:
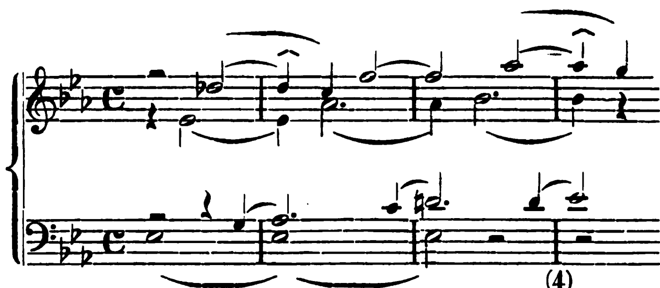


während das Thema der Fuge sich so ausnimmt:
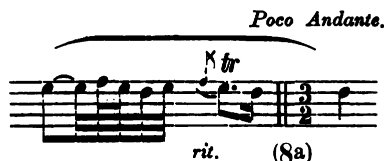


Der in energischer Sechzehntelbewegung einhergehende erste Teil mit dem Figurationsmotiv:
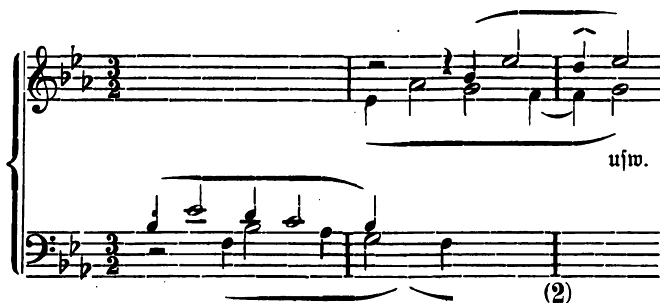


umrankt aber schließlich auch nur dieselben Quarten- (bez. Quinten-) Schritte und synkopierenden weiblichen Endungen; der Anfang ließe sich etwa auf diese Viertelbewegung zurückführen:
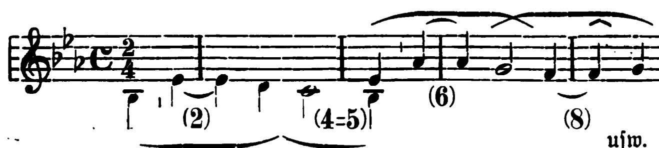


Der achte Takt des ersten Teils erreicht die Dominanttonart (B-dur); der Baß steht auf b still und die Oberstimme saust in verschärfter Bewegung (Zweiunddreißigstel) herab und wieder empor, um eine zweitaktige Schlußbestätigung mit einem Triller auf der Quarte (es) zu markieren:
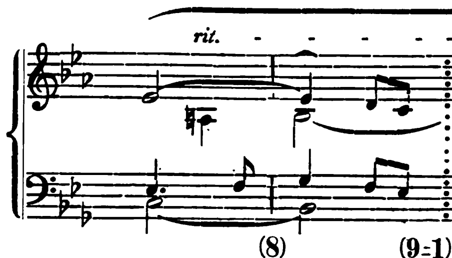


Zur Schlußnote setzt der Tenor mit dem oben notierten Motiv ein, das nun in engster Folge von den vier Stimmen durchgeführt wird:



Die von mir gewählte Notierung im $^3/_2$ Takt ist zwar nicht ganz und gar den rhythmischen Sachverhalt klarlegend, dürfte aber vielleicht der korrekteren (Ordnung: Schwer—Leicht—Schwer, Kleine Kompositionslehre § 15).



mit ihren vielen Umdeutungen vorzuziehen sein; zudem legt der Mangel jeglicher Figuration es nahe, die halben als Zählzeiten zu verstehen. Dieser Teil nimmt gleichsam die Engführungen des Fugenthemas vorweg, oder — wenn man will — läßt das volle, bestimmte Thema aus dem Treiben und Gären der Imitationen engster Folge hervorgehen; der Beginn der eigentlichen Fuge ist daher ganz ähnlich vorbereitet wie der des $^3/_2$ Mittelsatzes



Tempo I. Gegensatz.

Thema

Der Gegensatz tritt also gleichzeitig mit dem Thema auf und wird weiterhin so streng beibehalten, daß man dem Stück den Namen einer Doppelfuge kaum vorenthalten kann; seine erste Hälfte ist offenbar im Anschluß an das Figurationsmotiv der Einleitung gebildet, erscheint aber durch Ersetzung des Hinaufschlagens in die Septime durch Sekundanschluß und längere weibliche Endung doch sehr selbständig fortgebildet; die zweite Hälfte entpuppt sich bei näherer Betrachtung direkt als Imitation des ersten Themagliedes:

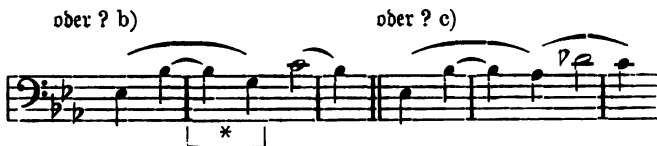
statt b es es d

Die Beantwortung des Themas weicht insofern vom gewöhnlichen Schema ab, als der Schritt Quinte — Prime nicht durch Prime — Quinte, sondern (strenger) durch Prime — Quarte beantwortet ist:

Comes statt(?)a)

*

4*
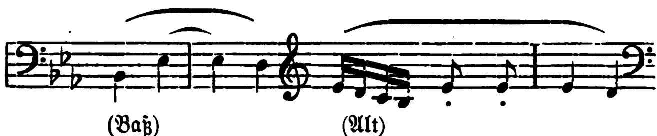


Der Comes steht also von der ersten bis zur letzten Note eine Quarte höher als der Dux, was darum unbedingt notwendig war, weil der Dux in der Dominanttonart einsetzt (Harmonie des Dux: b^+ — es^6 — f^7 usw.; des Comes: es^+ — as^6 — b^7 usw.) d. h. der Comes braucht als Gegengewicht die Subdominante, aber nur ihre Harmonie, nicht ihre Tonart (vgl. c). Ohne Zweifel ist aber diese strenge Quartenbeantwortung mit Ursache davon gewesen, daß man die Fuge nicht als solche erkannt hat; weiter war freilich der Umstand dafür mit erschwerend, daß gleich Thema und Kontrasubjekt zusammen auftreten.

Die Stimmordnung der Exposition ist:
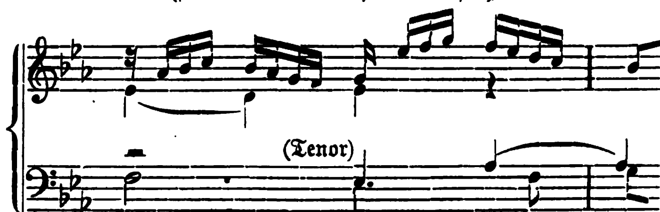
Sopran:	. . . .	Kontrasubjekt
Alt:	Kontrasubjekt	Thema
Tenor:	pausiert noch	. . . .
Baß:	Thema —	frei

Da aber die zweite Hälfte des Kontrasubjekts tatsächlich die erste des Thema imitiert (sogar in der Oktave), so entsteht doch schon damit die Wirkung des Hindurchgehens des Hauptmotivs durch vier Stimmen:





d. h. die erste Durchführung ist damit zu Ende. Die zweite schließt nach einen zweitaktigen wieder zur Dominante lenkenden Einschiebsel an, zunächst mit dem Dux, welchen der bisher im Schweigen verharrende Tenor bringt, während das Kontrasubjekt vom Baß gebracht wird (die ersten Noten desselben fehlen aus Gründen der Baßführung). Da dieser Tenor-Einsatz tatsächlich erst die vierte Stimme bringt (der zweite Stimmeinsatz der ersten Durchführung ist nämlich so zu verstehen:



d. h. das Baß-es ist zugleich erste Note des Tenoreinsatzes des Themas und der nächstfolgende Einsatz (nach einem freien Takte) ist nicht dem Tenor sondern dem Alt zugehörig, der nur anfangs tiefer liegt als der Tenor und dessen abschließendes f unterdrückt ist (vgl. meine Ausgabe). Der erste Teil der Fuge reicht nun noch über das nächste Zwischenspiel (mit dem Anfangsmotiv des Kontrasubjekts gearbeitet) bis zum Abschluß in G-moll (Parallele der Dominante) d. h. bis zum Beginn des weit ausgeführten modulierenden und an Engführungen reichen Mittelteils, welcher bis zum letzten Baßeinsatz des Themas (nach den langen Pausen der Baßstimme) reicht. Die Engführungen entsprechen zumeist denen des oben angedeuteten Andante-Zwischensatzes, bringen aber das Thema in seiner neuen Gestalt und zumeist umspielt vom Anfangsmotiv des Gegensatzes (dem Hauptfigurationsmotiv des ganzen Stückes):

1. Sopran 2. Sopran

8va *bassa*

Alt Tenor

3. Alt NB.! Sopran

Tenor

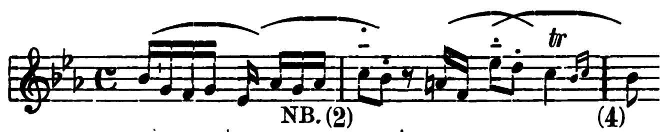
Mit dieser dritten Engführung kann der (ziemlich lebhaft modulierende [G-moll — F-moll — C-moll]) erste Abschnitt des Mittelteils der Fuge als abgeschlossen gelten; der zweite, sozusagen der Kern des Modulationsteils, ist wieder einfacher gebildet, verzichtet auf Engführungen (statt deren er wieder das Thema mit dem vollständigen Kontrasubjekt kombiniert) und bringt die Haupttonart wieder zur Geltung; die Einsätze sind (nach einem zurückleitenden, nicht ganz strengen Baßeinsatz des Themas [f b g c d b]):

Alt: Kontrasubjekt . . . .
Tenor: Comes . . . . Kontrasubjekt
Baß: Dux . . . .
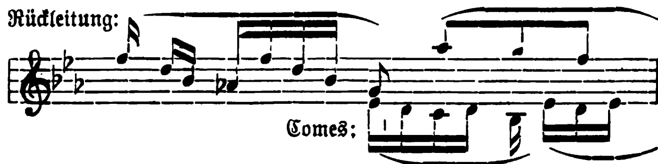
worauf wieder freiere modulatorische Gestaltung Platz greift (Thema von c—f aus im Tenor, Kontrasubjekt geteilt zwischen Alt, Sopran und Baß; dann Thema von d—g aus im Alt, umspielt vom Anfangsmotiv des Gegensatzes), worauf der Alt nochmals das Thema bringt, aber von as—des aus, während Sopran, Tenor und Baß wieder das Kontrasubjekt zerpflücken. Der Modulationsteil schließt mit dem Vortrag des Comes durch den Sopran (es — as — g — c — b) mit dem Kontrasubjekt im Alt, der aus dessen Schlußgliede
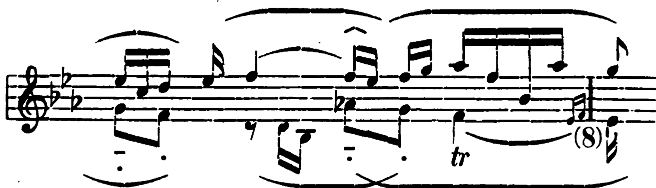
ebenfalls den ganzen Comes hervorgehen läßt; während umgekehrt der Sopran in das Kontrasubjekt ausläuft. Aus diesem kleinen Wirrwarr entsteht nun, den Schlußteil beginnend, der Baß mit dem Dux, dem der Tenoreinsatz von c—f aus, weiter der Dux im Sopran (mit ges statt g, Orgelpunkt auf der Dominante) und endlich der Comes im Alt (Orgelpunkt auf der Tonika), sich zu einer letzten vollständigen Durchführung ergänzend, folgen.

Gegenüber der Ernsthaftigkeit und Strenge dieses gewaltigen Stückes erscheint die zum Überfluß angehängte zweite Fuge (dreistimmig) fast wie ein harmloses heiteres Nachspiel. Ob es Zufall oder Absicht oder unbewußte Assimilation des schaffenden Genius ist, daß das Kernmotiv des Themas mit seiner Tonfolge es as g [as] c b an das Thema der großen Fuge gemahnt, wer will es ergründen? Das Thema (dessen Bewegung nur ja nicht überhastet werden darf) lautet:
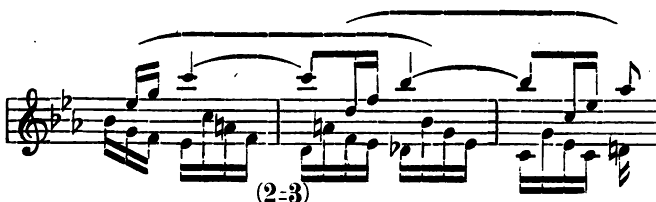


Mit der Beantwortung dieses Themas geht Bach auffällig von seiner sonstigen Praxis ab, da nämlich der Dux bereits die Modulation zur Dominante vollzieht, so wäre eigentlich normal, daß der Comes direkt in der Dominanttonart beginnend die Rückmodulation zur Haupttonart vollzöge. Bach schaltet aber schalkhafterweise eine nach Es-dur zurückführende Figur ein, die fortan für den Gegenstand Hauptmotiv wird, und muß nun natürlich den Anfang des Comes verändern:
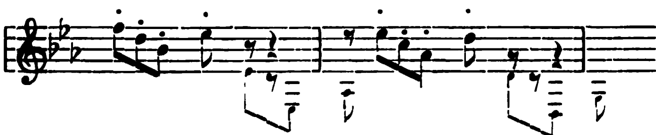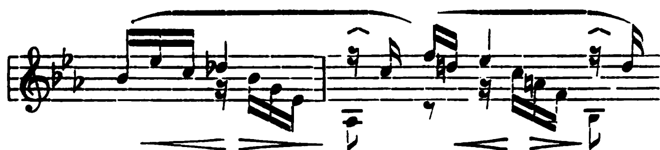




Das zurückführende und zugleich den Kontrapunkt einleitende Arpeggiomotiv verschwindet in der Folge fast nur vom Plan während der Dauer der einzelnen Themaeinsätze und bildet das Hauptmaterial sämtlicher Zwischenspiele. Das erste zwischen den zweiten und dritten Stimmeinsatz eingeschobene, den Vordersatz der zweiten achttaktigen Periode bildende Zwischenspiel stellt demselben ein ausdrucksvoll synkopiertes ebenfalls weiter verwertetes gegenüber:



Im zweiten, dem Abschluß der Exposition auf der Dominante folgenden Intermezzo werfen Baß und Sopran einander das Einleitungsmotiv des Gegensatzes zu, während der Alt ein neues Akkordmotiv in ruhiger Achtelbewegung dagegen aufstellt:



Der Aufbau der Fuge ist übrigens leicht übersichtlich. Engführungen oder sonstige Komplikationen kommen nicht vor; die Gesamtzahl der Themaeinsätze ist neun, von denen außer den drei ersten noch ein vereinzeltes Auftreten des Comes im Sopran zum ersten (grundlegenden) Teile der Fuge gehört, und nur zwei in die (nur nach C-moll und G-moll) modulierende Mittelpartie fallen (Comes im Alt, Dux im Baß, beide in C-moll). Die drei letzten stehen wieder in der Haupttonart (Comes im Baß, Dux — aber mit as beginnend! — im Sopran, Comes im Alt [wie in der großen ersten Fuge mit ges statt g, über orgelpunktartig wiederholt angegebenen b]). Diese kleine Fuge ist also ein Muster von Einfachheit und Natürlichkeit — es sei denn, daß jemand die Motive der Rückleitung zur Haupttonart falsch läse. Dieselben sind natürlich zu verstehen als:
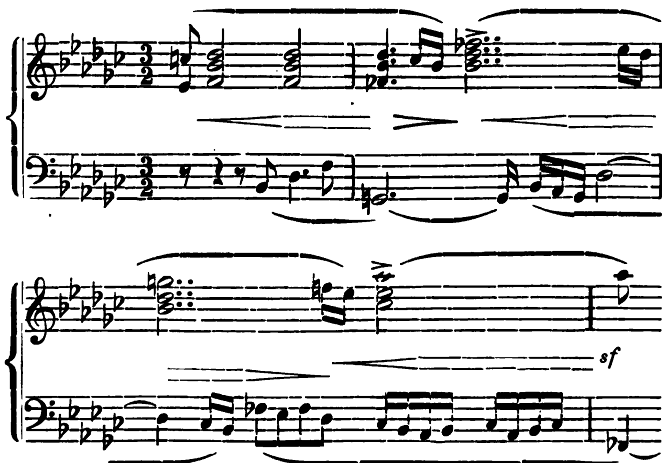


Wer da die Zugehörigkeit des ersten auf die 𝄿 Pause der Oberstimme folgenden Sechzehntels zum vorausgehenden Motiv übersieht, wird freilich nicht ganz glatt durchkommen.

I. 8.

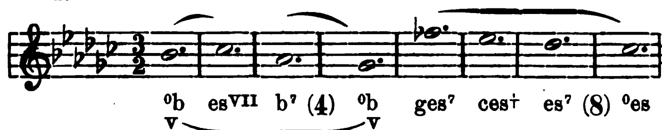
Präludium und Fuge Es-moll.

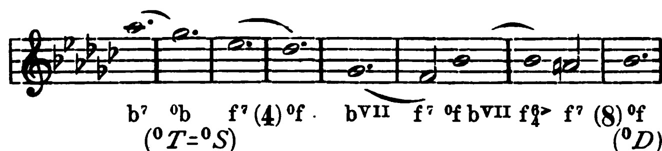
Könnte man den Charakter des Es-dur-Präludiums mit seiner großen Fuge als Kraft mit Ernst und Würde gepaart definieren — gewiß dem allgemeinen Charakter der Tonart Es-dur wohl entsprechend (während die zweite Fuge beweist, daß sie auch ein freundlicheres Gesicht machen kann), so tritt uns in den nun vorliegenden beiden Stücken in Es-moll eine noch viel imposantere Übereinstimmung zwischen dem allgemeinen Charakter der Tonart und dem speziellen Inhalt der Bachschen Idee entgegen. Tiefernst, voll erhabener Weihe schreitet das Präludium im $^3/_2$ Takt einher; ein edles, großes Empfinden spricht aus den langen Zügen der Melodie, die uns bald mit hellem Auge voll Liebe anschaut, bald mächtig aufseufzt, wie ergriffen von dem Schmerz über das begrenzte Menschenkönnen, das ein unbegrenztes Wollen nur zum kleinen Teile zur Tat zu machen gestattet; so wenigstens möchte ich das gewaltige Auseinandergehen der Stimmen zu Beginn der zweiten Hälfte deuten:



Der Aufbau des Stückes ist in den Grundzügen folgender:
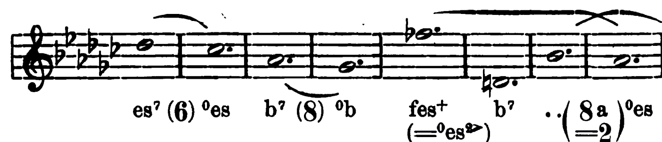
I.
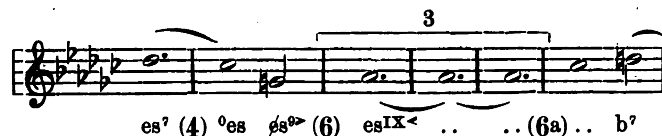


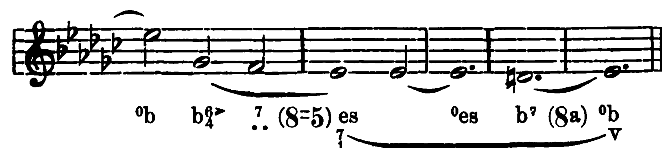


II.
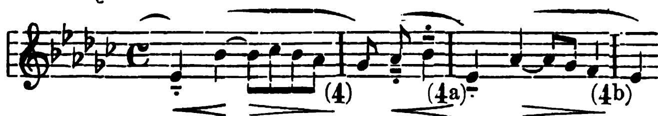








d. h. die erste (kleinere) Hälfte (zwei achttaktige Sätze) kadenziert in Es-moll nach der Subdominante ausweichend und zur Dominanttonart schließend, die zweite (zwei Sätze mit Weitungen) holt nochmals weiter aus durch breite Darlegung verminderter Septimenakkorde (Terznonenakkorde ges$^{9>}$, ges$^{IX<}$) doch ohne eigentliche Modulationen, auf sämtliche Hauptruhepunkte (8. Takt) Ganzschlüsse bez. Trugschlüsse in Es-moll machend.

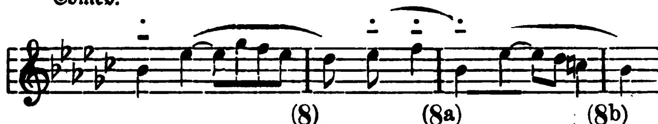
Die Fuge (dreistimmig) ist von derselben ernsten Stimmung beseelt, aber milder, weicher, sich aller scharfen Rhythmen oder rauschenden Figuren enthaltend, von Anfang bis zu Ende in ruhiger Viertel- und Achtelbewegung verlaufend. Wenn irgendwo, ist aber bei dieser Fuge das absprechende Urteil K. van Bruycks nicht am Platze; ich verstehe nicht, wie man bei diesem herrlichen, wieder so recht aus dem Geiste der Tonart herausgeborenen tiefsinnigen Werke von „Mache" reden kann. Nicht um recht viele Kombinationen zuzulassen, ist dieses Thema so und so geartet; vielmehr zwang der mystische Charakter der Tonart (ebenso wie bei der Cis-moll-, B-moll-, auch bei der F-moll- und H-moll-Fuge des ersten Teils) den Meister, seiner Kunst das höchste abzuverlangen und die Arbeit ungewöhnlich zu vertiefen. Speziell die Es-moll-Fuge ist denn in der Tat ein Wunderwerk der kontrapunktischen Kunst geworden, wie ich ausführlicher aufweisen werde.

Das Thema setzt mit dem Tonartgrundtone ein, langt zur Quinte empor und sinkt dann von deren oberer Sekunde wieder hinab, zunächst stufenweise bis zur Terz, dann direkt in den Grundton; doch wird nochmals die Quarte der Tonleiter ergriffen und von ihr stufenweise hinabgegangen:

Dux.



Wir haben also eigentlich eine zweimalige Bestätigung des Schlusses, zuerst eine emphatische einaktige, welche den Schluß auf der Terz in einen auf dem Grundtone verwandelt, und dann eine breitere, ruhigere zweitaktige. Da der Dux die Haupttonart festhält, sogar in ihr einen Ganzschluß macht, so fällt dem Comes die Modulation zur Dominante zu, aber nicht als Sprung in die Dominanttonart, sondern als vermittelter Übergang ebenfalls von der Harmonie der Tonika aus; wir haben daher wieder die Beantwortung von es — b mit b — es zu Anfang des Comes, während der Rest durch getreue Transposition in die Quinte die ihm gestellte Aufgabe befriedigend löst:



Der Comes setzt über der Schlußnote des Dux ein, die zweite Schlußbestätigung (4 b) zum Anfangstakt (6.) umdeutend. Dux und Comes bilden also zusammen die erste Periode (die Schreibweise meiner Ausgabe: 6 statt 4 a und 8 statt 4 b bedeutet nur einen geringfügigen Unterschied im Ausdruck desselben Sachverhalts). Einen eigentlichen Gegensatz (Hauptkontrapunkt zum Thema) hat die Fuge nicht, da weiterhin das Thema selbst (durch Engführungen) zum Kontrapunkt wird; doch ist immerhin bemerklich, daß sekundweise (skalenartige) Achtelbewegung durch vier Töne in derselben Richtung (fallend oder steigend), wie sie der Anfang des Themas zuerst bringt:



von Bach besonders bevorzugt wird und nicht nur in den Zwischenspielen, sondern auch zur Kontrapunktierung der Themaeinsätze reichlich zur Verwendung gelangt. Gerade

dadurch wird der ruhige Gang des ganzen Stückes wesentlich mitbedingt. Wir gehen nun die einzelnen Teile der Fuge durch.

Die Exposition umfaßt zunächst die drei Stimmeneinsätze: Alt (Dux), Sopran (Comes) und nach Einschaltung eines freien Halbsatzes: Baß (Dux); doch folgt bereits nach einem abermaligen kurzen Zwischenspiele noch einmal (gleichsam eine vierte Stimme markierend) der Baß mit dem Comes (mit einigen chromatisch veränderten Noten), die Modulation zur Dominante (B-moll) einleitend, welche sich auf dem Umwege über die Parallele (Ges-dur) in zwei weiteren Perioden (teilweise mit Elision des 1. und 5. Taktes) festsetzt. Mit dem endgültigen Schlusse des Teils setzt ein zweiter Teil (mit Umdeutung des 8. Taktes zum 2.) ein, dessen Charakteristikum die Engführung des Themas in gerader Bewegung ist. Die drei Engführungen sind

1. Sopran . . . Dux (in B-moll) } Abstand: 2 Viertel.
   Alt: Dux (in B-moll)
   Baß: frei kontrapunktierend.
2. Sopran: Comes (f-b-ces-b usw.) } Abstand: 1 Viertel.
   Alt: . . Comes (b-es-f-es usw.) NB.
   Baß: . . . . Comes (ges-ces-des-ces usw.
3. Sopran: Comes (es-as-b-as usw.) } Abstand: 2 Viertel.
   Alt: . . Comes (as-des-es-des usw.)

Dazu ist zunächst zu bemerken, daß der Comes von Beginn dieses zweiten Teiles ab den Terzschritt nach dem Quartschritte abstreift, also dem Dux noch ähnlicher wird; wir ersehen hieraus deutlich ein **wichtiges Bildungsgesetz der Fuge**, nämlich daß es weit weniger Prinzip ist, daß Dux und Comes sich unterscheiden, als daß sie einander gleichen: nur die modulatorischen Rücksichten der Exposition sind der Grund für manche wesentliche Abweichung des Comes vom Dux. Die freie Verfügung über die Wahl des Quint- oder Quartschrittes zu Anfang (wo solche vorliegt) wahrt sich freilich der Komponist gern, und diese Doppelgestalt spielt auch in vorliegender Fuge fortgesetzt eine bedeutsame Rolle. In kleineren und ein-

facheren Fugen wird die fortgeführte Unterscheidung von Dux und Comes auch in den kleineren Zügen wünschenswert erscheinen; in komplizierteren dagegen wird vor allem die Einheitsgestalt des Themas (als Sammelbegriff für Dux und Comes) zu wahren sein, besonders wo es wie hier in Umkehrung und Verlängerung und anderen Verwandlungen zur Anwendung kommt.
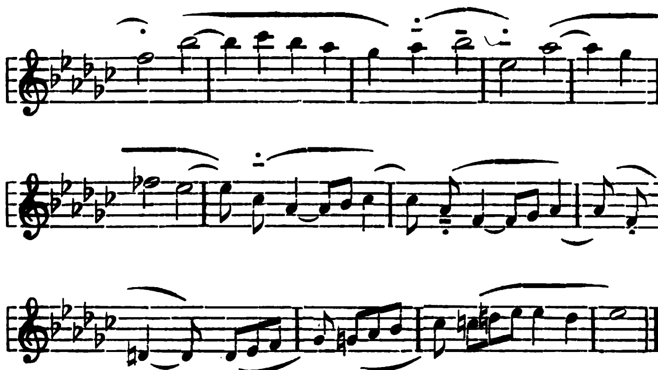
Ein dritter Abschnitt der Fuge markiert sich durch den Eintritt des Themas in der Umkehrung, am Schluß der dritten Engführung, mit Erreichung der Paralleltonart Ges-dur. Bach führt in diesem 3. Abschnitt das umgekehrte Thema ohne weitere Komplikationen durch, d. h. nacheinander bringen es Sopran (ges-des-c-des usw.), Alt (as-es-d-es usw.) und Baß (es-b-ges(!)-as usw.), während die andern beiden Stimmen jedesmal frei kontrapunktieren. Damit sind wir wieder bei der Haupttonart angelangt, welche ein achttaktiges Zwischenspiel noch weiter festsetzt, um einen neuen Abschnitt in ihr beginnen zu lassen. Der 2. und 3. Abschnitt bilden also zusammen den uns bereits von anderen Fugen her geläufigen Modulationsteil (Mittelteil). Allein derselbe ist damit noch nicht zu Ende; vielmehr haben wir nur den uns ebenfalls schon geläufigen Kern des Mittelteils in der Haupttonart erreicht und müssen uns noch weiterer neuer Modulationen gewärtigen.

Der nun folgende vierte Abschnitt bringt zunächst zwei Engführungen des umgekehrten Themas, die erste ganz streng (Sopran und Baß, beide Dux in Es-moll: b-es-d-es usw.), die zweite freier (Alt: es-as-g-as, Sopran: as-es-des-es usw.), die erstere im Abstand von zwei Vierteln, die letztere im Abstand eines Viertels, alsdann eine dreifache Engführung (Baß, Alt, Sopran) des Comes in rechter Bewegung (mit fes statt ges) in Es-moll im Abstand eines Viertels, weiter eine dreifache des umgekehrten Dux (Baß, Alt, Sopran) in Ges-dur, und schließt mit einem ganz schmucklosen Auftreten des Dux (aber mit f-b statt es-b!) in Es-moll im Sopran, während die anderen Stimmen frei weitergehen: offenbar soll dieser einfache Themaeinsatz den nun folgenden größten Komplikationen als Folie dienen!

Der Rest der Fuge — nun die Haupttonart wieder mehr während —, der eigentliche Schlußteil, führt nämlich die Verlängerung des Themas kombiniert mit dem Thema im ursprünglichen Maße, aber bald in rechter Bewegung, bald umgekehrt ein. Die denselben ausmachenden drei Engführungen sind:

1. Sopran: frei, dann Dux (verkehrt)
   Alt: Dux (f b, recht) dann frei
   Baß: Comes (verlängert).
2. Sopran: frei, dann Comes in Ces-dur
   Alt: Dux in Ges-dur (as-des, verlängert)
   Baß: Dux in Ges-dur (as-des), dann frei
4. Sopran: . . . Dux in Es-moll (f-b, verlängert)
   Alt: . . . . . . Dux in Es-moll (f-b) dann Comes in Es-moll
   Baß: Dux in Es-moll (f-b), dann frei.

Man fühle nur einmal solche Riesenlinien, wie die des Sopran vom Beginn der letzten (10.) Engführung bis zum Schluß mit voller Intensität durch und staune ob der gewaltigen Größe des Altmeisters:

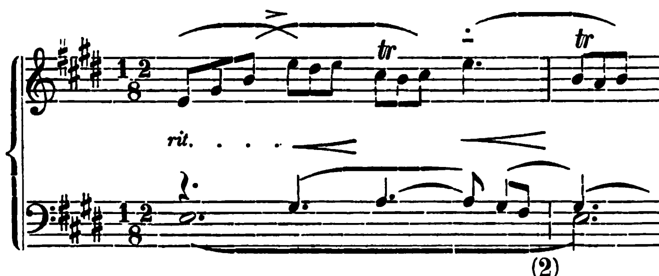


Die beruhigende Tendenz des Themas, seine gleichsam philosophische Überlegenheit erscheint hier wahrhaft ins Übernatürliche potenziert.

I. 9.

Präludium und Fuge E-dur.

Ich weiß nicht, ob die Ästhetiker sich darüber wirklich einig sind, daß E-dur speziell die Tonart des satten Grüns, des voll entwickelten Frühlings ist; es wäre interessant, zu erfahren, welche Resultate Umfragen wie diejenigen Theodor Fechners bezüglich der Parallelität zwischen Farben- und Ton-Empfindungen ergeben. Jedenfalls braucht man nur die vorliegende E-dur-Nummer, besonders das Präludium gegen die vorausgehende Es-moll-Nummer, besonders die Fuge zu halten, um zu begreifen, daß der Musik ebensowohl das Gebiet tiefsinniger, religiös-philosophischer Spekulation wie des fröhlichen Naturgenusses offen steht. Wie Zweige in jungem Laubschmuck schwanken die leichten Arpeggien-Triolen mit ihrer zierlichen Spitzenbewegung (wie von weichem Lufthauch gekräuselt) und den wohligen Trillerchen der sich in ihnen bergenden gefiederten Sänger, darunter aber wohnt die Ruhe (liegender Baß und langsam dahingleitende Mittelstimme):
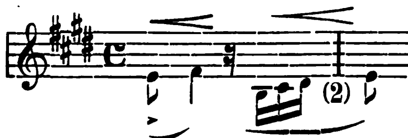


Gilt diese Charakteristik speziell dem Anfangshalbsatz und seiner Wiederkehr in dem taufrischen A-dur (jenseit der Mitte), so findet sie doch in dem ganzen Stück keinen Widerspruch.

Die metrische und modulatorische Konstruktion ist ziemlich einfach. Aus einem vorausgeschickten Schwerpunkt höchster Ordnung — dem Ruhemoment, aus dem heraus das Leben sich entwickelt — wächst zunächst ein achttaktiger Satz, der den vierten Takt emphatisch wiederholt (mit Verlegung des Schlusses von E-dur nach H-dur) und der letzten Gruppe (7.—8. Takt) durch eine Takttriole erhöhtes Leben gibt; der Schluß in der Dominanttonart wird zunächst durch den Baß vereitelt (dieser tritt in die Mollterz d), aber durch angehängte weitere vier Takte korrigiert. Ein zweiter Satz wendet sich nach Fis-moll (h^6 [= fis $^{\text{VII}}_{\text{III}<}$] — cis^7 und macht dann einen weiblichen Halbschluß (fis^{VII} — cis^7), worauf ein viertaktiges Zwischenglied (^{0}cis [= a$^+$] — d^6 — e^7) die Wiederholung des ersten (Haupt-) Satzes in der Subdominante vorbereitet. Da derselbe getreu transponiert ist, so führt er zum Abschluß in der Haupttonart; der erste Schluß wird wieder durch Hinabtreten des Basses in die Mollterz (g) vereitelt, durch vier angehängte Takte korrigiert aber durch Trugschluß abermals vereitelt (h^7 — ^{0}gis [= $\underset{6}{\text{e}}$]) und kommt endlich in einer weiteren Takttriole plagal zu Stande (e$^+$ — a$^+$ — e$^{\text{IX}<}$ — e$^+$).

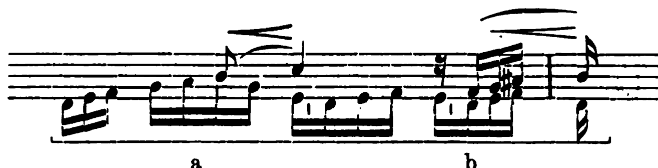
Gerade die vom zweiten Satze ab herrschende Tendenz zur Subdominante (A-dur und dessen Parallele Fis-moll) bedingt mit den Charakter stiller Zufriedenheit, beschaulichen Genusses des Erdendaseins.

In der Fuge (dreistimmig) lebt etwas von Wanderlust, wie sie zu der Lenzstimmung der Tonart paßt. Der energische Ansatz des kurzen Themas (Alt):
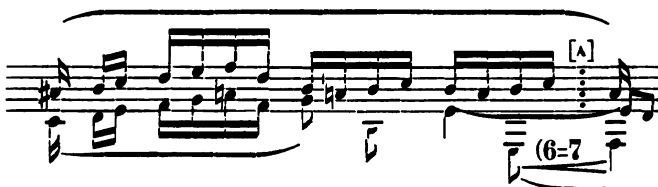


ist nicht stillzufriedener Genuß, sondern Entschluß, aus sich heraus tretende Tatkraft. Die Sechzehntelbewegung des

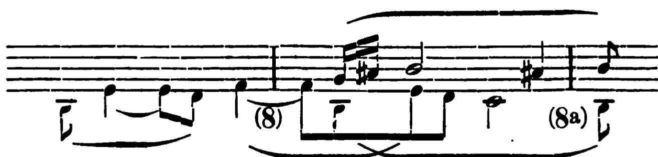
zweiten Motivs setzt sich nun ununterbrochen bis zum Schluß der ganzen Fuge fort, zunächst als Gegensatz (Kontrapunkt des Gefährten):
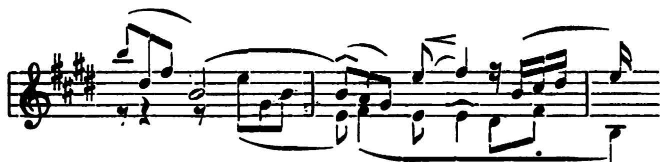


dann ausfüllend bis zum Einsatz der dritten Stimme (Baß)
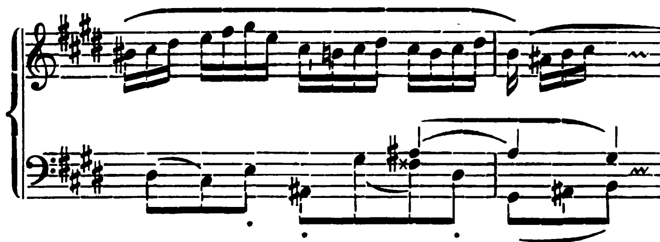


mit Umdeutung des 6. Taktes zum 7. Hier scheinen die Sextenparallelen die beiden Wanderer Arm in Arm zu zeigen. Das synkopische Motiv, welches hier die Altstimme ergreift, wird weiterhin gleichfalls verwertet, zuerst in der unmittelbaren Fortsetzung:



Diese gehobenere Stimmung steigert sich noch im nächsten Zwischenspiel (über dem rüstig mit Motiv a des Gegensatzes weiter marschierenden Baß) und dem folgenden Stimmeneinsatz:



Die Herzen werden weit, und jubelnd stimmt der Sopran wieder das Thema an (Dux in hoher Lage). Den Verfolg des Bildes überlasse ich der angeregten Phantasie, weise nur noch besonders auf das Zwischenspiel nach der zweiten Durchführung hin, wo der Baß ziemlich mühsam stapft und die Mittelstimme etwas ermattet seufzt, während die Oberstimme lustig weiter trällert:



Die Fuge hat in der Exposition zwei vollständige Durchführungen in der Haupttonart mit den Stimmenfolgen: Alt (Dux), Sopran (Comes), Baß (Dux); Sopran (Dux), Alt (Comes), Baß (Comes). Der Mittelteil beschränkt sich darauf, nach Cis-moll (Parallele) zu modulieren, bringt in dieser Tonart nur zwei Stimmeneinsätze (Sopran: Dux, ziemlich frei, Alt: ebenfalls Dux) und umfaßt nur einen unvollständigen (4.—8. Takt) und einen achttaktigen Satz, sowie, wenn man will, noch die viertaktige Rückleitung. Der Schlußteil (ganz in der Haupttonart) bringt zunächst eine vollständige Durchführung (Baß: Dux, Sopran: Comes, Alt: Dux) und nach freier Nachbildung des großen Zwischenspiels der Mittelpartie in der Haupttonart noch eine unvollständige (Sopran: Dux, Alt: nach viertaktigem Zwischenspiel Comes). Welche Einfachheit der ganzen Anlage und der Ausführung gegenüber der riesigen Es-moll-Fuge!

I. 10.

Präludium und Fuge E-moll.

Höchst merkwürdige Stücke sind die nun folgenden. Das blasse fahle E-moll hat Bach zu zwei ganz und gar verschiedenen Ideen die Anregung gegeben. Leidenschaftlich erregt, schmerzlich zuckend, heftig erscheint das Präludium. Dasselbe sieht aus wie das Klavier-Arrangement eines Trios für Violine, Laute und Klavier und dürfte gewiß am richtigsten demgemäß vorgetragen werden:

Gravo, patetico.
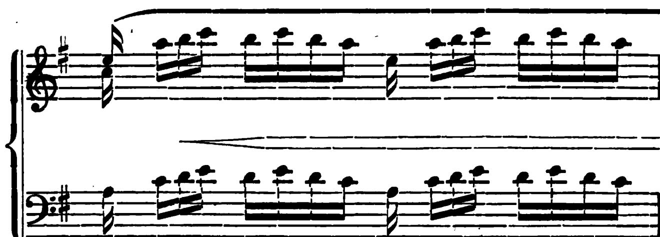
tr

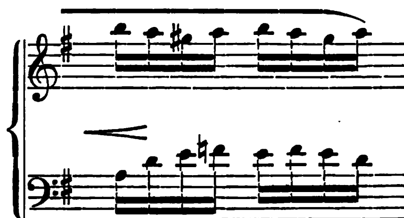
f

f

(2)

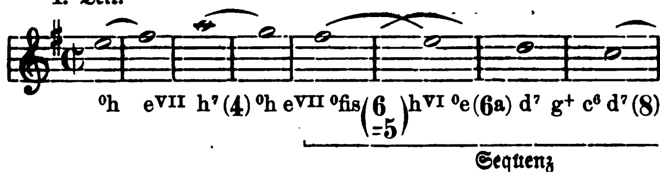
Alle drei Instrumente (es sei mir gestattet die Idee festzuhalten) führen ihren Part konsequent durch bis zum Eintritt des (von Bach selbst vorgeschriebenen) Presto, d. h. etwa bis zur Mitte des Stücks. Aber der Inhalt dieses Presto ist nur scheinbar ein anderer, als der des ersten Teils; ein Blick auf die Unterstimme lehrt, daß der Anfang desselben nur die Transposition der ersten Takte aus E-moll nach A-moll ist: aber die lebhafte Bewegung hat jetzt auch die Violine mit ergriffen, welche nun überwiegend in Sexten und Dezimen mit dem Klavier geht, während die Laute verstummt ist, wenigstens nicht mehr bemerkbar hervortritt:

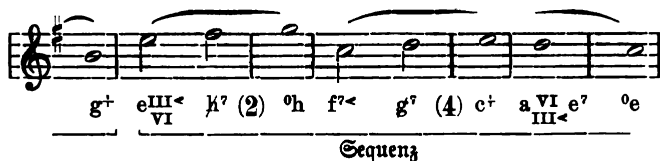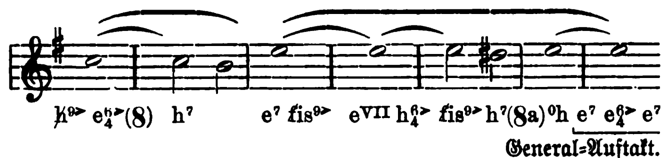




Die Darlegung des metrischen und harmonischen Aufbaues wird das weitere leicht ergeben:
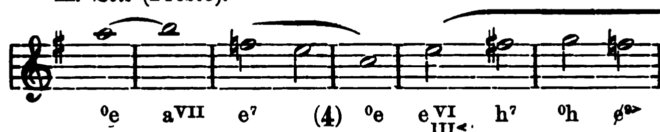
I. Teil.
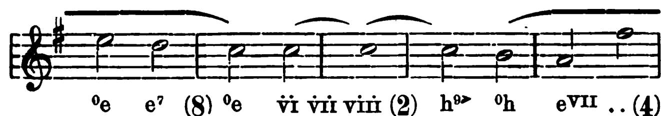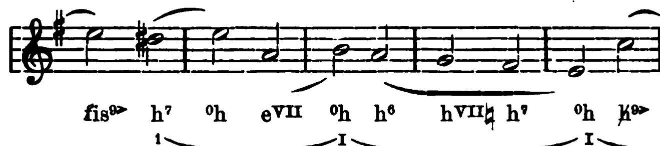




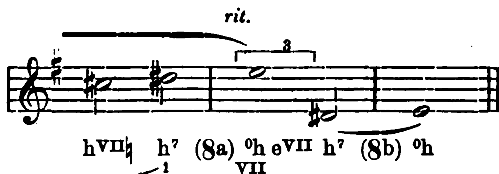


II. Teil (Presto).



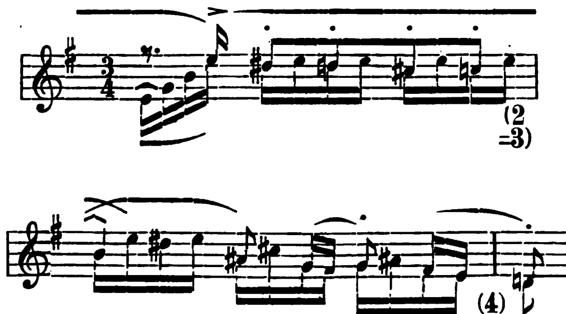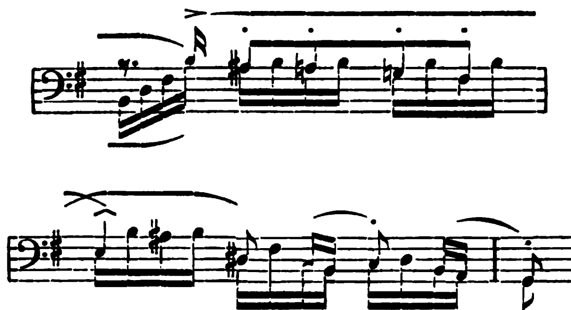






Die Fuge — die einzige zweistimmige des Wohltemperierten Klaviers — ist von mehr elegischer Stimmung, doch ohne schmerzliche Zuckungen, mehr rein kontemplativ, wie ein genießendes Anschauen der herbstlichen Natur, das selbst dem fallenden Laub und dem kahl werdenden Geäst einen ästhetischen Genuß abzugewinnen vermag. Vielleicht ist die Verwandtschaft des Themas mit dem E-dur-Präludium nicht zufällig, jedenfalls ist sie lehrreich und für die Auffassung bedeutsam.

Das Thema ist scheinbar dreitaktig, in Wirklichkeit viertaktig, da der zweite Takt durch eine unerwartete harmonische Wendung zum dritten wird (die schlußfähige Note h [I] wird Vorhalt [4]):
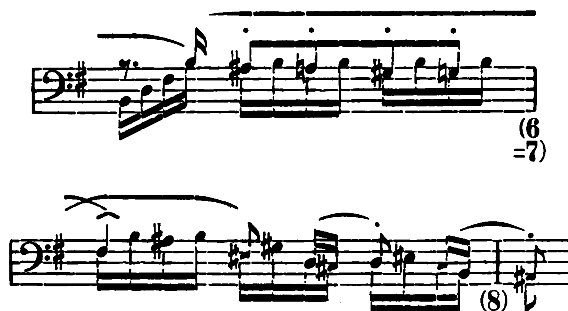


Das deutliche Hindurchschimmern der eigentlichen Motivbildung (vgl. die nach oben gestrichenen Noten) durch die fortlaufende Sechzehntelbewegung macht tatsächlich die Fuge mehr oder minder dreistimmig statt zweistimmig (der Vortrag hat das selbstverständlich zu berücksichtigen). Da der Comes auf der

Schlußnote des Dux einsetzt, so entsteht wieder Umdeutung des vierten Takts zum fünften, so daß der ganze achttaktige Satz auf 5 Takte zusammengeschoben erscheint (bis zum ersten Achtel des fünften Taktes reichend). Die Beantwortung ist übrigens eine durchaus irreguläre. Da nämlich der Dux zur Dominante moduliert, so hätte der Comes nach Recht und Brauch zurückmodulieren müssen, etwa so:
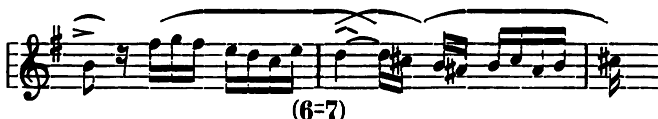


wogegen vom formell technischen Standpunkte nichts hätte eingewendet werden können. Vielleicht paßte aber Bach die voll befriedigende Abrundung, welche dadurch der Satz erhalten hätte, nicht in die Stimmung, oder es lag ihm daran, die Chromatik streng nachzuahmen — genug, er zog die strenge Quintbeantwortung vor, welche ihn am Ende des Comes auf die Dominante der Dominante führt (fis^{+}):
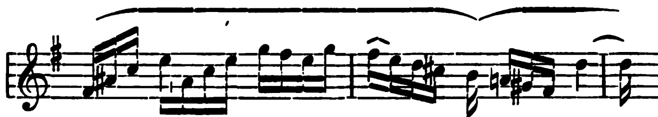


so daß der Satz und mit ihm die Exposition der ruhigen Feststellung der Haupttonart ganz entbehrt und erst mit Erreichung der Paralleltonart am Ende des sich anschließenden Zwischenspiels von sechs Takten (1—4, 3a—4a) zu einem ersten Ruhepunkte gelangt, der jedoch zum Ausgangspunkt neuer Bewegung wird, da die zweite Durchführung auf die Schlußnote einsetzt (Sopran: Dux in G-dur, Baß: Comes in D-dur).
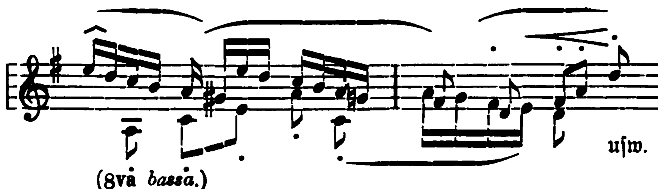
Die Fuge enthält sich aller künstlichen Komplikationen, wie Engführung, Umkehrung, Verlängerung usw., muß daher, um nicht durch allzuviele Themaeinsätze monoton zu werden, reichlicheren Gebrauch von Zwischenspielen machen und führt auch den Gegensatz streng durch:



Durch Kontrapunktierung des Gegensatzes außerhalb der Themaeinsätze tritt im ersten Zwischenspiel die ebenfalls weiter benutzte Führung auf:



Das zweite Zwischenspiel entwickelt durchaus neues Material:



das ebenfalls wiederkehrt.

Die Hauptteile sind: 1. Exposition: zwei achttaktige Sätze; zuerst Dux (E-moll—H-moll) im Sopran, und dann Comes (H-moll—Fis-dur) im Baß: das folgende Zwischenspiel schließt nach G-dur.

2. Modulationspartie: a) Dux (G-dur—D-dur) im Sopran; Comes (D-dur—A-dur) im Baß; ein Zwischenspiel moduliert über C-dur nach A-moll (dabei ein wie im plötzlichen Übermut auch noch die Zweistimmigkeit über Bord werfendes unisono, das forte, fast roh zu spielen ist).

b) Dux (A-moll—E-moll) im Baß, Comes (E-moll—H-dur) im Baß; ein Zwischenspiel moduliert nach D-moll;

c) Dux (D-moll—A-moll) im Baß, Comes (A-moll—E-dur) im Sopran: ein nochmaliges Zwischenspiel (e^7—^0e [= c^6] — d^7 — $g^{\top}$ — h^7 [unisono]) führt endlich zum

3. Schlußteil in der Haupttonart, der nur aus vier Takten besteht: Dux im Sopran und sodann abermals Dux vom Baß begonnen aber vom Sopran zu Ende geführt.

I. 11.

Präludium und Fuge F-dur.

Klar und einfach, wie der Charakter der Tonart es nahe legt, sind diese beiden Stücke geartet. Das Präludium ist fast durchweg streng zweistimmig und könnte (von zwei Takten abgesehen) ebensogut unter den zweistimmigen „Inventionen" stehen, denen es in seiner ganzen Faktur sehr nahe steht. Sein Inhalt, d. h. die in der Melodiebewegung, in der Rhythmik und Harmonik sich offenbarende Lebenskraft oder wenn wir die Form ins Auge fassen: die ästhetische Wirkung des Stückes wäre etwa zu definieren als rüstige Emsigkeit ohne Hast; wie taufrischer Morgen erglänzt das helle F-dur und auch das neben ihm zur Geltung kommende D-moll bleibt frei von aller Herbigkeit und Melancholie, da es seine kraftvollsten Harmonien (B-dur, A-dur) bevorzugt.

Die ersten beiden Takte stellen die Motive auf, aus denen das ganze Stück entwickelt ist:

Allegretto vivace. (♩.)
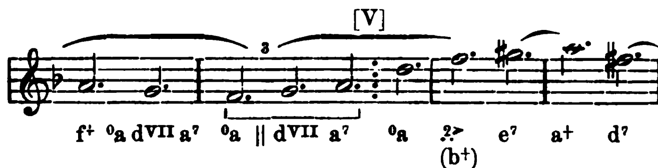
(2)

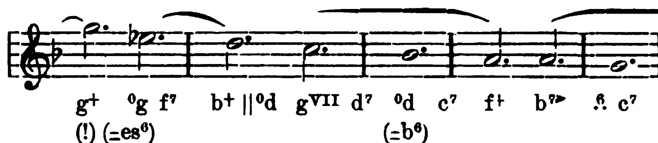
Als neues Element kommt nur noch im Nachsatz dieser Periode ein Triller mit Vorschleife und Nachschlag:
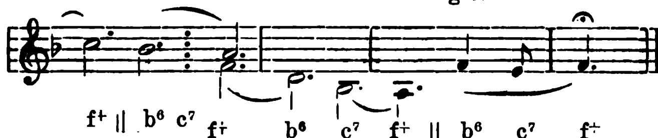
tr

Merkwürdig ist die große Spannweite der von den beiden Stimmen beschriebenen Linien (3 Oktaven!); gegen das Ende rankt sich die Unterstimme bis zum tiefsten (C) und die Oberstimme bis zum höchsten Tone (c^3) des damaligen Klaviers. Das harmonische Schema ist:

f^+ b^0 c^7 f^+ || g^7 c^+ a^7 ^0a ^0d c^7 (= b^0)
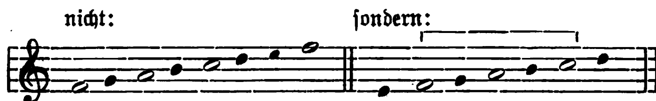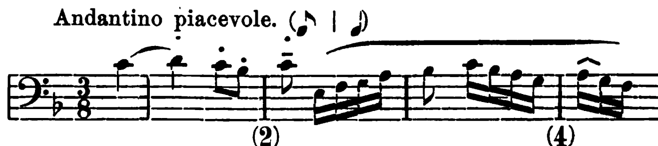






d. h. ein grundlegender **kurzer** Satz (4 Takte ♩.| ♩.) stellt F-dur fest; ein zweiter (achttaktiger) weicht nach D-moll aus und setzt sich darin fest; ein dritter, in den ein Generalauftakt von 2 𝅗𝅥 überleitet (beachte die 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. Triole!) moduliert über A-dur und G-dur (!) nach B-dur, ein vierter geht über G-moll nach F-dur zurück und setzt dies im Nachsatz wieder fest, worauf nach kurzer Überleitung (Generalauftakt, aber ohne Triolenbildung, nur mit Umdeutung des achten Taktes zum ersten), der einleitende kurze Satz (4 Takte ♩. | ♩.) wiederkehrt (Thema in der Unterstimme) und eine angehängte stark gedehnt zu gebende Schlußklausel das Ganze schließt.

Die **Fuge** (dreistimmig) ist, obgleich sie Engführungen enthält, doch eine der einfachsten und anspruchlosesten. „Wohlig“ bewegt sich das Thema zwischen Quinte und Grundton, die obere und untere Nachbarstufe noch mit berührend. Es sei hier die Gelegenheit benutzt, wieder einmal

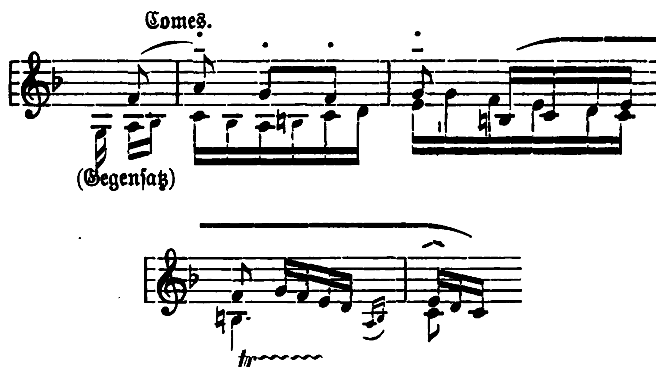
auf einen Gedanken Felix Dräsekes hinzuweisen, dem ich eine hohe prinzipielle Bedeutung beimesse, nämlich nicht die Oktave 1—8 als harmonisches Schema der Melodiebewegung anzusehen, sondern vielmehr den tonischen Dreiklang mit den beiden Grenzstufen, also für F-dur:
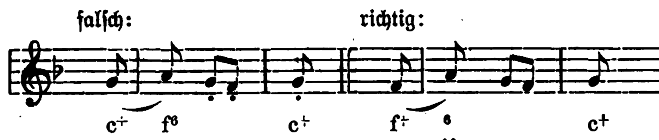


Denn es wird immer, wie schon nicht nur Moritz Hauptmann, sondern sogar Guido von Arrezzo fühlte (und in seinem System, dem der Solmisation zum Ausdruck brachte) von der 6. zur 7. Stufe der Tonart eine Kluft bemerklich sein, deren Überwindung nichts Geringeres bedeutet, als den Übergang in eine andere Region des Tongebiets. Für Themen so geringen Umfangs wie die der meisten Fugen, ist es natürlich ein sehr großer Unterschied, ob sie in einer Tonregion still stehen, oder aber sich in eine andere emporringen oder hinabsinken. Der Charakter beschaulicher Ruhe, den wir den Themen der C-dur-, Cis-moll-, D-moll-, Es-moll-Fuge des ersten Teils vindizieren mußten, ist gewiß nicht zum geringsten Teile auf diesen Gesichtspunkt zurückzuführen. Das Thema der D-dur-Fuge ist rhythmisch zu heftig, als daß es ruhig erscheinen könnte, auch erscheint bei ihm der hastige Anlauf zur Sexte wie ein Versuch, den Übergang über die bewußte Kluft mit Gewalt zu erzwingen. Unser gegenwärtiges Thema wiegt sich anfangs behaglich auf der Quint wie ein Fisch in einer leichten Welle feststehend, taucht dann unter den Grundton, gleitet wieder bis zur Quint empor und sodann in leichter Schlangenlinie über die Terz wieder zum Grundton hinab:



und als wenn Bach wirklich eine der hier skizzierten ähnliche Ideenassoziation geleitet hätte, setzt die beginnende Stimme als Kontrapunkt während des Vortrags des Gefährten die sich schlängelnde Sechzehntelbewegung (noch weiter ausholend) fort und endet mit einem Triller, dem in diesem Zusammenhange eine ganz frappante Wirkung eignet:



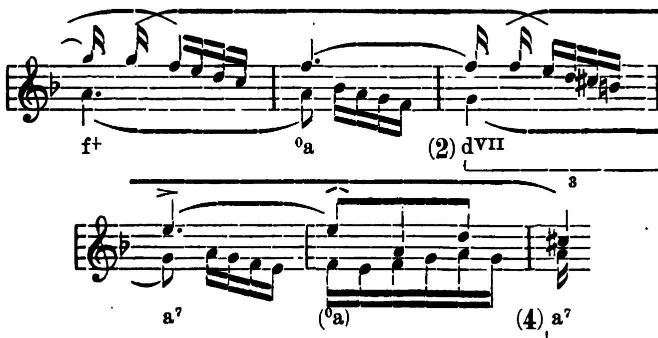
Die Beantwortung weicht vom Thema nur im ersten Schritt ab (f—a statt g—a auf c—d antwortend), wohl weniger, um einem (nicht existierenden) Prinzip zu genügen, daß der beginnenden Dominante die beginnende Tonika antwortet, als vielmehr (wie auch bei der Cis-dur-Fuge), um dem Gefährten die **Modulation zur Dominanttonart von der Tonika aus** zu ermöglichen und nicht nach dem Abschluß in der Haupttonart in die Tonart der Dominante zu springen:
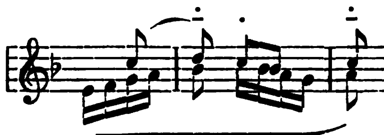


Die Fortspinnung der Fuge erfolgt ohne allen Schematismus in voller Freiheit der melodischen Gestaltung. Die

dritte Stimme (Baß) setzt nicht direkt anschließend ein (obgleich das ohne Schwierigkeit hätte geschehen können), sondern erst nach einem eingeschobenen freien Takte, der zur Haupttonart zurücklenkt (c^7—f^+) und die Oberstimme behaglich zur Ruhe kommen läßt; unter den Schlußnoten erfolgt der neue Einsatz (8a = 1) mit dessen Ende die Exposition (Ansammlung der Stimmen und Vorführung des thematischen Materials) als abgeschlossen anzusehen ist (drei viertaktige Sätze). Der erste Hauptteil (der in der Haupttonart stehende) reicht aber über die Exposition hinaus und umfaßt noch eine zweite, sogar übervollständige Durchführung mit der Stimmenfolge Sopran (Dux), Alt (Comes), Baß (Dux) und in Engführung mit dem Baß nochmals Alt (Comes); zwischen diese beiden ersten Durchführungen tritt ein Zwischenspiel von vier Takten, das mit einem sonst nicht weiter verwerteten Synkopen-Kontrapunkt zur Dominante sich aufschwingt, während der Baß den Gegensatz vorträgt. Der Gegensatz erscheint übrigens zu sämtlichen 7 Thema-Einsätzen des Hauptteils als getreuer Begleiter des Themas (man sollte eigentlich nicht die „Antwort“, sondern den Kontrapunkt, sofern er beibehalten wird, „Gefährten“ nennen!).
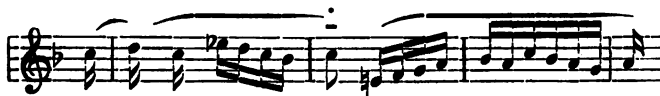
Die bereits erwähnte Engführung am Schlusse des ersten Teils bedingt eine Schlußbestätigung von zwei Takten, aus welcher durch verzögerte Auflösung der None (g) ein in den Mittelteil (den modulierenden) überleitendes Zwischenspiel herauswächst:



(unter den letzten Tönen intoniert der Baß den Anfang des Themas [cis d c b a]). Der Mittelteil (Modulationsteil) ist ebenfalls zweigliedrig und zwar bringt er nach dem Halbschluß auf a⁷ zunächst eine strenge Engführung des Themas in D-moll (alle drei Stimmen: Sopran, Alt und Baß mit a b beginnend); dabei hält der Baß bis zu seinem Einsatz a als Orgelpunkt fest. Die ohne Modulation nach einer Schlußbekräftigung von zwei Takten angefügte zweite Hälfte des Mittelteils steht in G-moll und besteht aus einer Engführung aller drei Stimmen in der umgekehrten Folge (Baß, Alt, Sopran, mit d—es beginnend) und hat ebenfalls eine zweitaktige Schlußbekräftigung. Sämtliche Engführungen (auch die den ersten Teil abschließende) sind durch Kontrapunktierung der zweiten Hälfte des Themas mit der ersten Hälfte bewirkt:



Der Schlußteil — die selbstverständliche Rückkehr zur und Wiederfestsetzung in der Haupttonart ist dadurch höchst merkwürdig, daß er nicht einen einzigen vollständigen Themaeinsatz enthält. Der Rückgang erfolgt in einfachster Weise (^{0}d [= b^6] — c^7 — f^+) und die endgültige Festsetzung berührt in der bekannten Weise wiederholt durch Einführung der natürlichen Septime der Tonika (^{7}♮ = es) die Subdominanttonart (Kadenzen: f^7 — b^+ — c^7 — f^+). Die Rhythmik beider Hälften des Themas (stufenweise Achtelbewegung und geschlängelte Sechzehntelbewegung) lebt übrigens durch den ganzen Schlußteil fort, aber das unversehrte Thema ist nirgend zu erkennen; nur einmal scheint es sich zu festerer Gestalt verdichten zu wollen:



Allein dabei hat es auch sein Bewenden; an Stelle des Schaukelns auf der Quinte und der ruhigen Bewegung innerhalb einer Tonregion tritt vielmehr in dem ganzen Schlußteile eine geradlinig vordringende Tonleiterbewegung in Achteln, und die derselben gegenüberstehende Schlangenlinie der Sechzehntelbewegung durchläuft weitere Strecken. Bleiben wir bei dem Bilde, das wir anfangs unserer Analyse brauchten, so sehen wir die glatten Bewohner des feuchten Elementes nun nicht mehr an der Oberfläche im Sonnenlichte spielen, sondern in ruhigeu Zügen in die Tiefe hinab und wieder aufwärts gleiten, ein Bild des Friedens, in dessen Anschauen wir verharren, bis die Schlußklausel es uns entrückt.
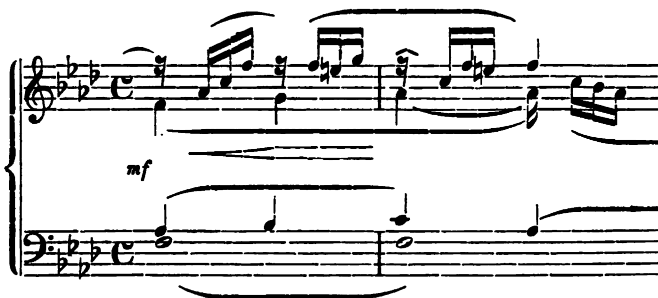
I. 12.
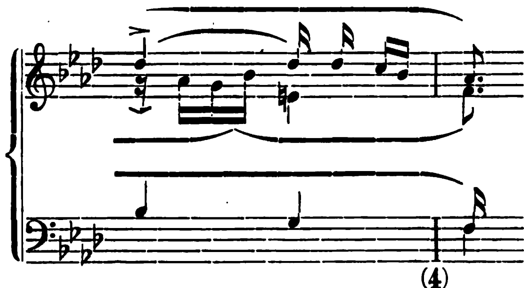
Präludium und Fuge F-moll.

F-moll, doppelt dunkel als Moll und als von der Grundskala nach der Untertonseite liegend (Unterterztonart von A-moll), und doch wieder als der Durgrundskala (C-dur) nahestehend und über den C-dur-Akkord als Dominante verfügend von einem tröstlichen Lichtstrahl erhellt, ist eine der schwermütigsten Tonarten. Es ist nicht tieftraurig wie Es-moll, auch nicht krankhaft gereizt wie Cis-moll, aber doch so gesättigt mit tiefster Empfindung, so ernst und nachdenklich, so in sich gekehrt, wie kaum eine andere Tonart. Seine nahe Beziehung zu C-dur (der F-moll-Akkord ist der „Gegenklang," der Antipode des C-dur-Akkordes) gibt ihn den Charakter eines der Welt abgewandten, der mitten in der Welt steht. Ruhig und unbeirrt schreitet er hochaufgerichtet durch die Menge mit großem Blick, alles überschauend, aber das Kleine nicht achtend, ein wahrer Philosoph. Man stelle nur den ersten Satz von Beethovens Appassionata neben das F-moll-Präludium des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers — man wird dieselben Züge gar schnell erkennen!

Die charakteristischen Elemente des Präludiums sind ein in gleichen Vierteln (meist gleichzeitig in zwei Stimmen) langsam einherwallendes Motiv und ihm gegenüberstehend, sein Antlitz belebend eine ausdrucksvolle, mit bedeutsamen (schweren) Pausen durchsetzte Sechzehntel-Figuration. Das Stück fast durchweg streng vierstimmig; der Baß enthält sich der Figuration und bringt, soweit er nicht ernst in Vierteln einhergeht, meist noch längere Noten, zu Anfang einen kurzen Orgelpunkt auf der Tonika, zu Ende einen langen auf der Dominante. Der Anfang stellt das motivische Material auf.

Sostenuto e cantabile.





Der harmonische Aufbau ist (mit dem Kern der meist durchbrochen figurierten Melodie):

[v]

°c c⁷ °c fVII c⁷ : °c c⁷ °c fVII c⁷ fVII(8)
v (4=5) v

c⁷ ‖ f⁷ bVII f⁷ °f [_ des⁶] (4) es⁷ as+ es⁷

rit . . [v]

as+ des⁶ es+ des⁶ (8=6) es⁷ des⁶ es⁷ (8a =1) as+ =°c

c⁷ °c VII (4) g⁷ °c g⁷ °g cVII g⁶₄ 7. (8)

c+ ‖ f⁷ °f c⁷ °c fVII cIX :(4) c+ f⁷ °f

[v]
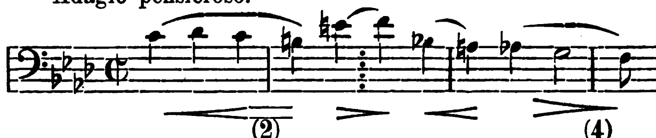
VII c⁶₄ 7. (8=1) c c⁷ °c fVII c⁷ (4) °c g⁷ c⁷ (4a)
VII 1

°c c⁷ °c g⁷(6) c+ 7. °c g⁷ (6a) c+ °c c⁶₄ c⁷ (8) °c
1

Die erste Periode hält sich in F-moll und macht darin einen Halbschluß, die zweite moduliert nach As-dur (Parallele), die dritte geht nach C-moll und C-dur (Dominante), die vierte lenkt über B-moll nach F-moll zurück, und die fünfte (letzte) bringt den Anfang wieder (aber wesentlich emphatischer) und steht über einem Orgelpunkt auf der Dominante. Dreimal (bei [v]) erfolgen Umdeutungen schwerer Takte (8., 4.) zu leichten (5., 1.).
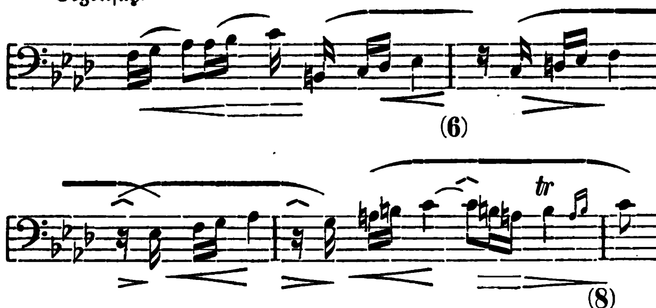
Die Fuge (vierstimmig) steht an Tiefsinnigkeit hinter dem Präludium nicht zurück; durch das Thema wird auch für sie die gemessene Bewegung in gleichen Vierteln charakteristisch:

Adagio pensieroso.



Obgleich schon der Gegensatz Sechzehntelbewegung bringt und die Viertel langsam genug sind, um Zählzeiten vorzustellen, ist doch der Alla breve-Charakter der Fuge nicht zu verkennen; freilich sind die Halben so langsam, daß sie den Charakter der gehemmten Bewegung bedingen, der durch die immer wiederholten Anläufe des Gegensatzes (der für die gesamte Figuration des langen Stücks typisch bleibt) desto mehr hervortritt:

Gegensatz.



Man beachte wohl die geraden Linien der einzelnen Motive; wo eine weibliche Endung die Umbiegung der Linie bedingen würde, ist die Ligatur durch eine 𝄽 Pause ersetzt und die Endnote wird zur Anfangsnote eines neuen Motivs. Dadurch ist die Möglichkeit gegeben, den bereits betonten Allabreve-Charakter des Themas durchweg im Bewußtsein zu behalten und im Vortrag zur Geltung zu bringen, ohne sich ins kleine Detail einer ausdrucksvollen Figuration zu verlieren (hierin unterscheidet sich die Fuge wesentlich vom Präludium, das aber auch den Allabreve-Charakter nicht hat).

Die Beantwortung des Themas ist ganz analog der des Themas der F-dur-Fuge; hier wie dort beginnt das Thema mit der Quinte der Tonleiter (aber in der Harmonie der Tonika) und endet mit dem Grundtone; es fällt daher dem Comes die Aufgabe zu, von der Harmonie der Tonika aus zur Dominanttonart zu modulieren, d. h. die Antwort setzt nicht mit g sondern mit f ein, so daß der erste Melodieschritt erweitert wird. Die Chromatik des Themas ist in der Antwort getreu konserviert (g fis f e es d); sie bedingt eine größere Vertiefung der Harmonie, welche wesentlich den nachdenklichen Charakter dieser Fuge mit zustande bringt:

^{0}c $\ddot{\text{VII}}$ ^{0}g (6) d^{7} g^{7} ^{0}g c^{VII} c^{+} ^{0}g g^{7} (8) ^{0}g

d. h. $^{0}T\,\ddot{\text{VII}}$
$= {}^{0}S\ {}^{0}T$ usw.

Die metrische Natur des Themas (schwer — leicht — schwer; der 1. [leichte] Takt fehlt) gibt Anlaß zu einer größeren Anzahl von Elisionen (so oft ein Themaeinsatz erfolgt, fehlt ein Takt von 4 ♩ bzw. 2 𝅗𝅥). Wenn trotzdem die Symmetrie fast nirgends ernstlich gestört erscheint und Umdeutungen gar nicht vorkommen, so liegt das daran, daß, sobald das Thema verstummt, an die Stelle des oben erörterten Allabreve-Takts der gemeine $^4/_4$ Takt (mit ♩ als Zählzeiten) tritt; daß es unmöglich ist, die Zwischenspiele

mit ihrer konsequenten Verarbeitung des Anfangsmotivs des Gegensatzes (♪♪ | ♩ | ♩) im Allabreve-Sinne zu verstehen, ist wohl klar. Wir haben daher durch die ganze Fuge abwechselnd Sätze, deren Taktmotive 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 und solche, deren Taktmotive ♩ | ♩ sind.

Die erste Durchführung umfaßt die vier Stimmeneinsätze in der Folge Tenor — Alt — Baß — Sopran, von denen die drei ersten unmittelbar aneinander anschließen (Dux — Comes — Dux), während zwischen den dritten und vierten sich ein Zwischenspiel von 6 Takten ♩ | ♩ (1—2; 1a—2a; 3—4) einschiebt. Die vierte Stimme bringt ebenfalls den Dux, so daß die Exposition in der Haupttonart abschließt (Gesamtumfang 3 mal 2 Takte 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥, 6 Takte ♩ | ♩ und noch einmal 3 Takte 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥).

Die zweite, ebenfalls in der Haupttonart stehende Durchführung ist loser gefügt und umfaßt nur zwei Stimmen-Einsätze. Nach einem Zwischenspiel von 6 Takten ♩ | ♩, das nach C-moll moduliert (1—4, 3a—4a), bringt der Tenor das Thema in der Dominanttonart (C-moll) oder aber — den Comes ohne dessen Unterscheidungsmerkmal (die Terz zu Anfang) und nach einem über B-moll und As-dur nach F-moll zurückleitenden neuen Zwischenspiel von 8 Takten ♩ | ♩ mit emphatischer Wiederholung der ersten Gruppe des Nachsatzes (Triole von ♩ | ♩-Takten) bringt der Baß den Dux, bei dessen Abschluß durch Pausieren (wenn auch nur ganz kurzes) der drei Oberstimmen das Ende des ersten (Haupt-) Teils markiert wird.

Der modulierende Mittelteil bringt wieder nur zwei Themaeinsätze, zunächst nach einem über Des-dur, B-moll nach As-dur lenkenden Zwischenspiel von 8 Takten ♩ | ♩ im Alt, beginnend in As-dur aber den Schluß nach F-moll wendend (wobei aber alles so glatt und natürlich zugeht, daß ich von dem „harmonischen Eiertanz“ (!) Bruycks nichts entdecken kann) und nach einem weiteren Zwischenspiel von 7 Takten ♩ | ♩ (der erste, leichte ist übersprungen), das über C-moll und As-dur nach Es-dur moduliert (Halbschluß auf
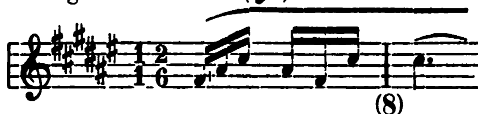
b^7) im Tenor (in Es-dur). Damit ist wohl das Ende des Mittelsatzes erreicht, d. h. das nächste Zwischenspiel, das über As-dur und F-moll (Haupttonart) zu einem Halbschluß auf g^7 führt, leitet bereits den

Schlußteil (Wiederfestsetzung der Haupttonart) ein. Den Kern des letzteren bilden der nun folgende Vortrag des Themas in der Tonart der Dominante (C-moll) oder besser des Comes ohne die nur für die erste Durchführung nötige Unterscheidung, und der wieder durch ein Zwischenspiel von 6 ♩ | ♩ Takten davon geschiedene Vortrag des Dux durch den Baß, dem endlich noch eine Schlußbestätigung von 4 ♩ | ♩ Takten angehängt ist. Die Dreiteiligkeit ist also auch hier ganz klar zu erkennen und die modulatorischen Mittel sind überaus einfache, so daß der Schwerpunkt durchaus in der Haupttonart F-moll liegt.

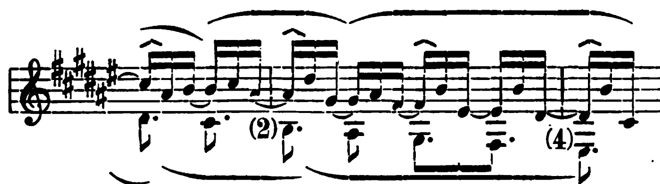
I. 13.

Präludium und Fuge Fis-dur.
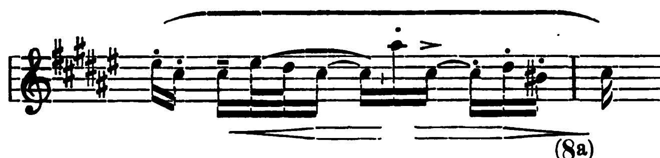
Die Naturstimmungsbilder des Cis-dur- und E-dur-Präludiums finden neue herrliche Gegenstücke in diesem Präludium und der ihm folgenden die Stimmung festhaltenden Fuge. Wie die Tonart Fis-dur zwischen E-dur und Cis-dur steht, heller als E-dur aber minder heiß als Cis-dur (vgl. das Fis-dur in der Mitte des Cis-dur-Präludiums) so fügt sich auch das Fis-dur-Präludium als natürliches Mittelglied zwischen das frühlingsfrische in E-dur und das sommerlich glühende in Cis-dur. Obgleich von Anfang bis zu Ende streng zweistimmig, ist es doch so voller Leben, fesselnd bis zur letzten Note, so natürlich weitertreibend, daß man immer wieder mit erneutem Entzücken bei ihm verweilt. Das leicht sich schaukelnde Anfangsmotiv (später mit Trillerchen auf der Schlußnote):



das sogleich die Unterstimme aufnimmt, zaubert sofort wieder die Stimmung des E-dur-Präludiums hervor. Übrigens ist dies das einzige Figurationsmotiv, das die Unterstimme wiederholt im Wechsel mit der Oberstimme aufnimmt; dieselbe geht sonst ruhig in Zählzeiten (♪.) diatonisch in längeren Linien abwärts und aufwärts, ähnlich der ruhigen Bewegung der ♩. im Cis-dur-Präludium wirkend, während die Oberstimme ein synkopisches Motiv von wahrhaft entzückender Grazie durchführt:



bei dem man kaum an etwas anderes denken kann, als an Wald, Blumen und Vogelsang. Ein ganz besonders feiner Zug ist die an vier Stellen wiederkehrende Schlußbestätigung:
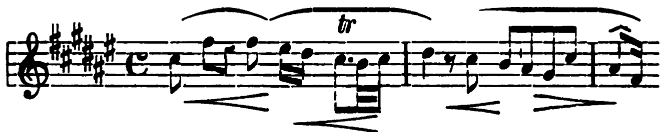


Die detaillierte harmonische Analyse dieses Stückes dürfen wir unterlassen; Probleme bietet sie nicht. Wir geben nur die Hauptzüge des Gesamtaufbaues.

Das oben zuerst notierte Einleitungsmotiv gibt einen

Stützpunkt höchster Ordnung (8. Takt), aus welchem heraus der erste Satz sich regulär entwickelt und zur Dominante (cis⁺) schließt. Auf der Endnote der Schlußbestätigung hebt dasselbe Spiel nochmals an; zunächst haben wir wieder den als Stützpunkt gegebenen achten Takt (man beachte wohl welche Ruhe derselbe bedingt!), und dann steigt die Oberstimme wieder mit dem Synkopenmotiv nieder, deutet aber die im zweiten Takte erreichte Subdominante von Cis-dur (fis^6) zur Molltonika um (^{0}ais), indem sie nochmals beginnt (eine Quint tiefer), so daß die erste Gruppe (1.—2. Takt) mit verändertem harmonischem Inhalt wiederholt wird (1a—2a); die Tonart Dis-moll (Parallele) wird nun festgehalten bis zum Abschluß dieser Periode. Die nächste Periode wendet sich im Vordersatz nach Ais-moll (Parallele der Dominante) und im Nachsatz nach Gis-moll (Parallele der Unterdominante); sie ist als der modulierende Mittelteil anzusehen, da der folgende Satz ^{0}dis zu h^6 umdeutet und schon im Vordersatz nach Fis-dur schließt, das nun bis zu Ende gewahrt bleibt (noch durch eine weitere vollständige Periode).

Die Fuge (dreistimmig) ist von derselben Lieblichkeit und Grazie wie das Präludium. Von Bedeutung ist, daß das Thema sich von der Oktave über die Quinte und Terz allmählich zum Grundtone herabsenkt (vgl. unsere Bemerkungen zum Thema der F-dur-Fuge S. 78):

Andantino quasi Allegretto.



Schwerlich ist es zufällig, daß Bach auch die Stimmordnung dementsprechend wählte (Sopran — Alt — Baß), so daß der ästhetische Eindruck nicht nur innerhalb der einzelnen Themaeinsätze, sondern durch die ganze Exposition derselbe bleibt (ein Sichniedersenken oder Herabsteigen). Ja, es ist

unschwer zu erkennen, daß durch die ganze Fuge diese Tendenz herrschend bleibt. Bemerkenswert ist auch, wie Bach in den beiden Baßeinsätzen des Themas die weibliche Endung (Terz — Grundton) unterdrückt, beide Male gleichsam das Ende der Abwärtsbewegung, das unten Ankommen besonders bemerkbar machend. Die Beantwortung des Themas ist eine vollständig getreue, bis auf den Anfangsschritt, der der Folge Quinte — Grundton in der bekannten Weise die gegenteilige Grundton — Quinte der Tonart gegenüberstellt, dadurch dem mehrfach betonten Prinzip genügend, daß, wo der Dux in der Haupttonart bleibt, der Comes von der tonischen Harmonie aus zur Dominanttonart modulieren muß und nicht in dieselbe hineinspringen soll.

Der Kontrapunkt der ersten Stimme zum Vortrag des Comes:

Gegensatz:
a) b)

(T = S) Comes:

c) d)

erscheint mit zwei Ausnahmen zu allen Themaeinsätzen, aber nicht nur im doppelten Kontrapunkt der Oktave versetzt, sondern auch zweimal in dem der Duodezime (aber nur vom Motiv b an) nämlich:

1.

dopp. Kontrap. d. Oktave.

2.

tr

dopp. Kp. d. Okt. dopp. Kontrap. d. Duodezime

(8va alta)
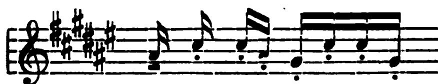
3.

tr
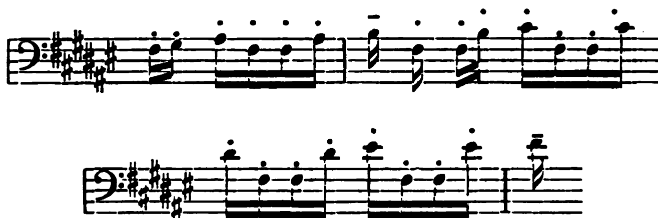
in der Oktave : in der Duodezime

Dieser Gegensatz schmiegt sich dem Thema in nachgiebigster Weise an und setzt dessen Tendenz zum Hinabsteigen in die Tiefe nur einen geringen Widerstand entgegen, läßt sich vielmehr von demselben mit hinabziehen.

Vielleicht kam es Bach darauf an, den Eindruck des durch die drei Stimmen ruhig herabsteigenden Themas möglichst wenig durch anderweite Bildungen zu stören. Erst das der Exposition folgende Zwischenspiel bringt ein neues charakteristisches Motiv, das sich weiterhin dem Thema und Gegensatz gesellt, und ein zweiter recht eigentlicher Gegensatz wird, nämlich das leicht emporstrebende zum mindesten wie ein fast gewichtloser Körper, den der leiseste Luftzug empor zu tragen vermag, eines eigentlichen Hinabfallens unfähige:



dessen Charakter erst voll zur Geltung kommt, wo der Sopran — entgegen allem Herkommen in derselben Tonlage wie in der ersten Durchführung — die zweite Durchführung beginnt und zwar wieder mit dem Dux:



Auch in dieser zweiten Durchführung durchläuft das Thema die Stimmen von oben nach unten (Alt: Comes — ohne den Unterschied im Anfangsschritt, also: Thema in Cis-dur; Baß: Thema in Dis-moll); beim zweiten Stimmeinsatz (Alt) fehlt der neue Gegensatz, beim dritten räumt ihm umgekehrt der erste nach einem schüchternen Ansatz ganz das Feld (dabei steigt derselbe diesmal bereits bis dis² auf; in der letzten Durchführung erklimmt er aber sogar h³!) Wir müssen darauf verzichten, das Wechselspiel der Motive des Themas und des ersten, besonders aber des zweiten Gegensatzes ins einzelne zu verfolgen. Die Zahl der Themaeinsätze ist nur klein, auch der Schlußteil hat deren nur zwei, einen im Alt: Dux in der Subdominante, und einen im Sopran: Dux zum dritten Male in der Lage des Anfangs — das Thema wird also gleichsam im Schlußteile durch den zweiten Gegensatz wieder mit emporgezogen); aber an allen Ecken und Enden regt sich das Anfangsmotiv des Themas (zu Beginn des Schlußteils viermal von Sopran und Alt alternierend intoniert und alsdann viermal stufenweise hinabsteigend im Baß), so daß der Schein gehäufter Einsätze oder Engführungen entsteht.

Die Modulationsordnung ist: 1. Teil (Exposition): zweimalige Modulation zur Dominanttonart, die aber beide Male durch Annahme der Septime wieder zur Dominantharmonie wird. 2. (modulierender) Teil wieder von der
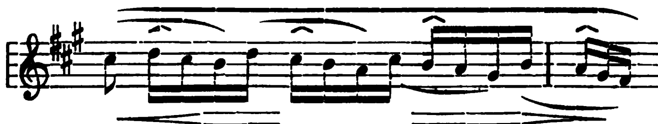
Haupttonart, zunächst zur Dominanttonart und dann zur Paralleltonart sich wendend. 3. Teil von der Paralleltonart zur Haupttonart zurück und über diese hinweg zur Subdominanttonart mit endgültiger Festsetzung der Haupttonart — wiederum die einfachsten, selbstverständlichen Mittel; und doch — welche bezaubernde Wirkung weiß der Meister damit zu erzielen!

I. 14.
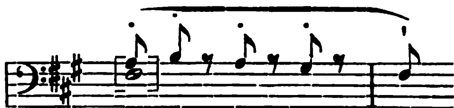
Präludium und Fuge Fis-moll.

Die Stimmung dieser beiden Stücke ist eine elegische; doch besteht zwischen beiden ein erheblicher Abstand, hinsichtlich der Tiefe der Empfindung: das Präludium nimmt ausführlich Bezug auf die Paralleltonart, das helle, heitere A-dur und ist auch in seinem gesamten motivischen Material leichter geartet als die in langen Noten und Synkopen sich fortschleppende Fuge, die A-dur beinahe auffällig meidet und dafür vielmehr nach dem gereizten Cis-moll hin gravitiert. Vielleicht darf man in dem Präludium mehr ein Landschaftsbild, in der Fuge dagegen wieder ein Seelengemälde erblicken: in beiden ist es Herbst; aber während in dem Präludium die Herbststimmung sich nur wie ein leichter Schatten über das Gelände legt — es ist nur ein Wechsel der Formen, das Vergehen ist zugleich ein neues Werden — geht durch die Fuge ein ernster Schauer — die Frage von Sein und Nichtsein.
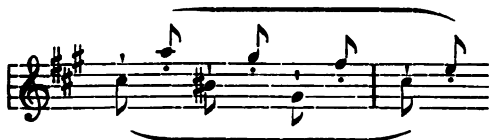
Der Hauptgedanke des Präludiums ist ein gewellter Sechzehntelgang, der sich von der Sexte in den Grundton der Tonart hinabsenkt:
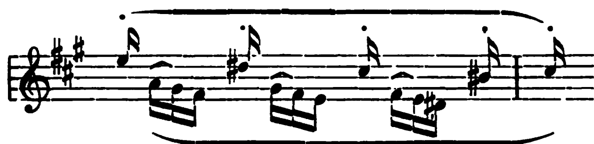


Dazu gibt über liegenden Baß die Mittelstimme parallel mit hinabsteigende kurze Töne an — sind's Regentropfen oder Tränen?
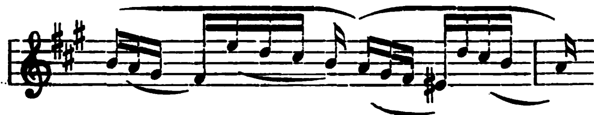


Beide Motive bleiben durch das ganze Stück herrschend, das zweite mehrfach (sogleich im nächsten Takt) dahin modifiziert, daß durch stimmige Brechung auch die dazwischenliegenden Achtelwerte mit ähnlicher Wirkung vertreten sind:



oder aber so, daß noch der weiblichen Endung (♬) des Hauptmotivs die tropfenden Töne als Sechzehntel in derselben Stimme erscheinen:
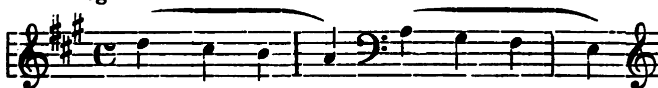


Die weibliche Endung des Hauptmotivs verschwindet außer in den mehreren Teilschlüssen angehängten stereotypen Schlußformeln nur einmal durch zwei Doppeltakte ($^4/_4$) zugunsten glatt fortlaufender männlich endender Motive:



die aber nur eine Rückleitung bilden und einer Klausel direkt vorausgehen.
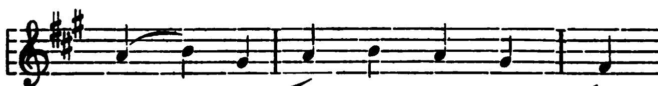
Der Aufbau ist:

Allegro non tanto.



fis^{VII} ^{0}cis cis^{7} ^{0}cis $\overset{VII}{..}$ gis^{7} (4) ^{0}gis

(1. Satz in der Haupttonart.)



^{0}cis d^{6} e^{7} a^{+} =fis^{VII} ^{0}cis cis^{7} (8) ^{0}cis ‖
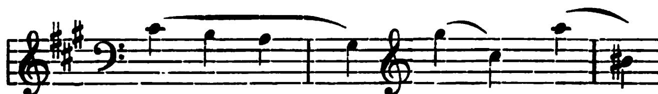
=a^{+} d^{6}
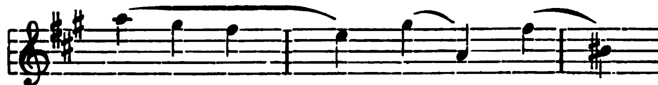


^{0}fis $\overset{VII}{..}$ ^{0}gis ^{0}cis d^{6} a^{+} e^{7} (4) a^{+}

=a^{+}

(2. Satz zur Parallele und im Nachsatz zur Dominante modulierend.)
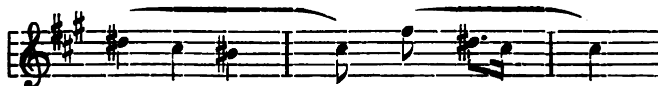


$\overset{6}{..}$ e^{+} h^{7} (4a) e^{+} ^{0}gis cis^{VII} .. gis^{7}
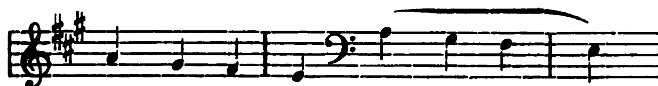


cis^{VII} ^{0}gis gis^{7} (8) ^{0}gis ‖ cis^{7} ^{0}cis $\overset{VII}{..}$ gis^{7}

(Schlußbestätigung)
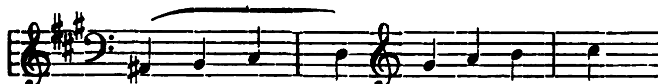


.. ^{0}gis gis^{7} (8a) ^{0}gis ‖ cis^{VII} gis^{7} (8b) ^{0}gis ‖

(Klausel)
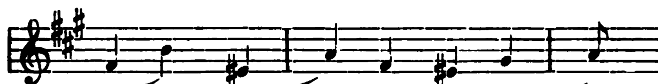


cis^{VII} °gis gis^{7} °gis cis^{VII} °gis gis^{7} (4) °gis
(h$^{III<}$)

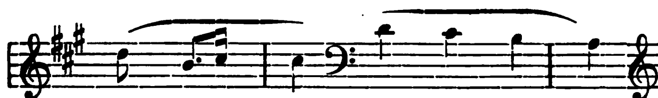
(3. Satz, im Nachsatz zur Unterdominante und Parallele führend.)
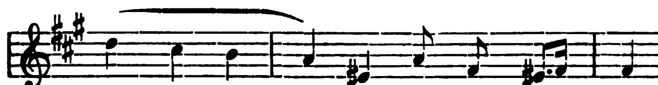


fis^{7} °fis fis^{7} °fis e^{7} a^{+} e^{7} (8) a^{+} ‖
(= d^{6})



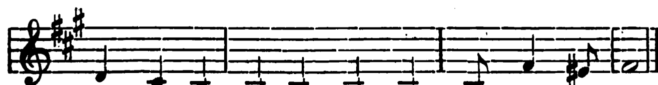
d^{+} ß̤ cis^{7} °cis fis^{VII} cis^{7} (4) °cis ‖
(= fis^{VII})
(Rückleitung)



‖ fis^{VII} . . (4a) cis^{7} ‖ fis^{VII} °cis cis^{7} °cis
(Klausel) (Schlußsatz in der Haupttonart.)
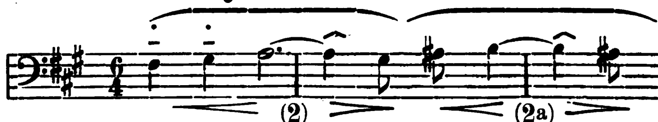


fis^{VII} °cis cis^{7} (4) °cis cis^{7} °cis fis^{VII} cis^{7} (4b) °cis
(Klausel)
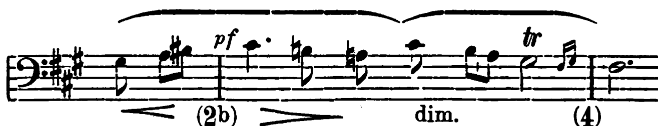


fis^{VII} °cis cis^{7} °cis fis^{VII} °cis cis^{7} (8) °cis fis^{VII} cis^{7} fis^{+}(!)
(Klausel)

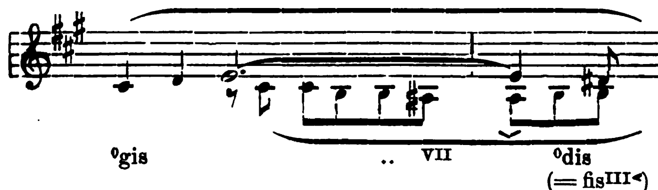
Das Thema der (vierstimmigen) **Fuge** tritt langsam aus dem Grundtone hinauf in die Terz und ringt sich weiter wie unter Schmerz und Qual mit chromatischen Harmonien zur Quinte auf, um von ihr ebenso in Absätzen zum Grundtone zurückzusinken:

Lento e mesto (♪).





„Scholastisch schwerfällig", „mehr gravitätisch als pathetisch" nennt Bruyck diese Fuge und spricht von den „stockenden Gliedern" des Themas. Fast will es mir scheinen, als sei er mit der Harmonie des Themas nicht ganz zurechtgekommen, so daß ein Rest von Unverständlichkeit ihm den Genuß des allerdings recht komplizierten Stücks verdarb. Die metrische Natur des Themas mit ihrer zweimaligen Überbietung des zweiten Taktes (2, 2a, 2b) ist freilich auch nicht eine der leichtest verständlichen. Den harmonischen Sinn des Themas stellt — wie bei Bach immer — der erste Gegensatz endgültig fest; wir notieren denselben gleich hier mit dem Comes (der die notengetreue Transposition des Dux in die Dominante ist):

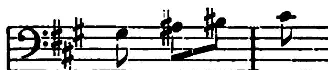


cis^7 ^{0}cis (2a) cis^7 (=gis$^{III<}$) dis^7 (2b)

(dis$^{III<}$) =gis^7 ^{0}gis cis^{VII} ^{0}gis gis^7 ^{0}gis
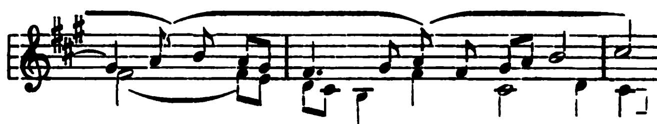
d. h. zweimal finden wir Harmonien der dorischen Sexte und zwar wird beide Male ein konsonanter Klangbestandteil durch einen unerwarteten chromatischen Folgeschritt nachträglich zur dorischen Sexte umgedeutet (dis ist I in ^{0}dis, und wird III$^<$ in ^{0}fis; eis ist 3 in cis$^+$ und wird III$^<$ in ^{0}gis). Eine dritte 3 setzt statt einer erwarteten III ein (his) und macht aus der Molltonika eine Durdominante. Daß eine solche Überfülle von Harmonie ein langsames Tempo bedingt, ist selbstverständlich; wird dem Ohre nicht Zeit gelassen, die einzelnen überraschenden Töne (die chromatischen) aufzufassen, so bleibt eben notwendig ein unverstandener Rest. Die räumliche Ausdehnung der Fuge ist daher auch keine besonders große (nur neun Themaeinsätze [doch nicht acht, wie Jadassohn zählt]). Die starke Modulation innerhalb des Themas selbst macht anderweite Modulationen entbehrlich als die spätere Einsätze des Comes vorbereitenden in die Dominanttonart (Cis-moll). Eine eigentliche Dreiteiligkeit, wie wir sie zu finden gewohnt sind, ist daher bei dieser Fuge schwer nachweisbar, wenigstens nicht aus der Modulationsordnung. Nimmt man an, daß der grundlegende erste Teil bis zum Ende des Themavortrags durch die vierte Stimme (Sopran) reicht, so ist die Grenze

zwischen dem ersten und zweiten Teil gar nicht markiert und es erscheint auffällig, daß zwei Stimmen (Baß und Sopran), noch dazu durch ein langes Zwischenspiel getrennt, nacheinander den Dux bringen. Aus diesen Gründen scheint es mir geboten, den ersten (Haupt-) Teil als nur bis *vor* den Einsatz des Sopran reichend anzusehen, d. h. bis zu der einzigen ausgesprochenen Wendung zur Paralleltonart A-dur, am Ende des dem Baßeinsatz folgenden achttaktigen Zwischenspiels. Wenn ich oben ein fast geflissentliches Vermeiden der Paralleltonart betonte, so kann ich ergänzend hinzufügen, daß diese den ersten Teil abschließende Wendung zur Parallele durch Einführung des G-dur-Akkordes zu Beginn der in A-dur schließenden Sequenz einen tiefschmerzlichen Zug erhält (2. Subdominante oder vielmehr eigentlich $Sp^{2>}$, Akkord der neapolitanischen Sexte der Subdominantparallele, g^{+} als $^{0}fis^{2>}$, wo ^{0}fis selbst $= d^{6}$ ist. Ein zweiter Grenzpunkt (die Scheide zwischen dem Mittelteil und Schlußteil) markiert sich dann einigermaßen durch Verstummen von Tenor und Baß nach Abschluß in Cis-moll (beide führen sich alsdann nacheinander mit dem Thema wieder ein). Die Zwischenspiele sind durchaus im Charakter des Themas und des Gegensatzes gehalten und zumeist mit dem dritten Motiv des Themas



und der dem ersten und zweiten Motiv angehörigen Synkopierung gearbeitet. Der Gegensatz begleitet das Thema getreulich und wird auch wiederholt in den Zwischenspielen verwertet. Zur Umkehrung des Themas ist nur die charakteristische Schuppenbewegung im Kontrapunkt zu erkennen, aber keinerlei strenge Durchführung erzwungen, obgleich das sehr wohl möglich gewesen wäre:





Daß Bach von dieser Kombination keinen Gebrauch gemacht hat, beweist gewiß genug gegen alle Insinuationen von Scholastizismus und „Mache“. Die Einführung der Umkehrung des Themas selbst ergibt sich als eine durchaus natürliche Konsequenz, um so mehr als sie dem Thema seinen Charakter durchaus beläßt; man könnte sagen, an Stelle des schmerzlichen Emporringens trete hier eine noch weitere Verinnerlichung, ein Sichtieferversenken. Außer der obigen Umkehrung, die der Alt im Mittelteil bringt, führt Bach im Schlußteil durch den Baß noch eine zweite Form ein, die mit fis beginnt und endet und wohl als Umkehrung des Dux gelten muß, wie jene als Umkehrung des Comes. Themaeinsätze in anderen Tonarten als Fis-moll (Dux) und Cis-moll (Comes) enthält die Fuge überhaupt nicht. Daß der Schlußteil ebenso den Dux und seine Umkehrung bevorzugt wie der Mittelteil den Comes und seine Umkehrung, war ein logisches Gebot, wo eigentliche Abschweifung so abgelehnt worden wie hier.
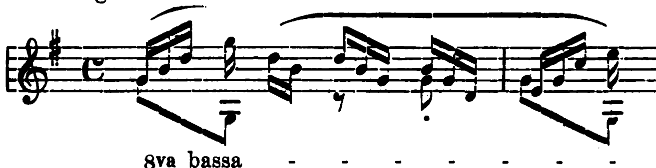
Bezüglich der melodischen Gesamtumrisse sei noch speziell darauf hingewiesen, daß Bach den ersten Teil in tiefer Lage hält, (selbst der den zweiten einleitende Sopraneinsatz steigt nicht über cis² hinauf) und nur im Mittelteil die höhere Tonlage ausnutzt. Der Abschluß der Fuge erfolgt wie der des Präludiums versöhnend in Fis-dur.

I. 15.
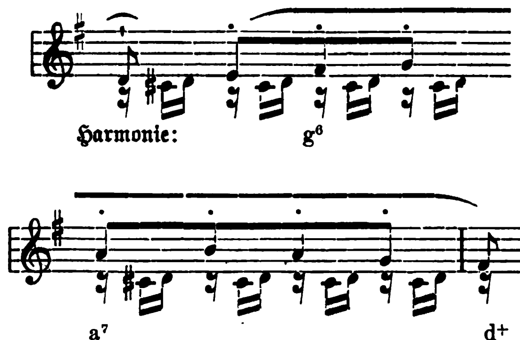
Präludium und Fuge G-dur.

Frisch und flink spielen sich beide Stücke ab, das Präludium durchweg in flotter Sechzehntel-Triolen-Figuration, die Fuge im heitersten $^{6}/_{8}$ Takt, überwiegend in glatter

Sechzehntelbewegung. Beider Tempo ist ein ziemlich geschwindes, der Charakter durchaus der ungetrübter Freude, fröhlichen Genusses. Ob es wohl Bach zum Bewußtsein gekommen ist, daß das G-dur-Präludium mit dem in Cis-dur verwandt ist? Freilich ist's hier nicht so glühend heiß wie dort, es ist nicht Hochsommer, sondern Frühling und zwar junger, frischer Frühling (man vergleiche auch die Präludien in E-dur und F-dur); aber es ist derselbe sinnig betrachtende Mensch, der hier wie dort im Glück des Naturgenusses schwelgt. Das schlanke Arpeggiomotiv der ersten Takte erinnert uns an das E-dur-Präludium:
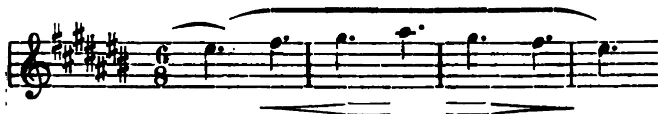


aber schon der Schluß des ersten Sätzchens mit seinen obstinanten cis—d gemahnt an das Cis-dur-Stück:



und richtig, da lugt uns im hohen Gras hingestreckt ein alter Freund an:
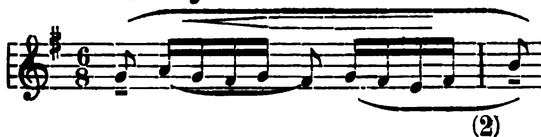


im Cis-dur-Präludium:
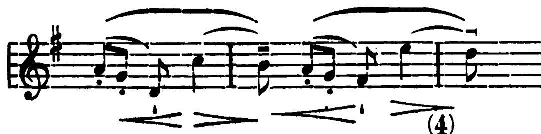


und nun sehe jeder selbst nach, ob er nicht noch eine Menge anderer verwandter Züge entdeckt (die Oktavensprünge der Unterstimme, überhaupt das ganze Gaukelspiel der leichtbeschwingten Figuration); es ist nur alles hastiger, mehr treibend und sprießend, flatternd und springend als dort — es ist eben junger Lenz!

Einer Analyse bedarf das Stück nicht; die Harmonien liegen klar zutage und die Tonartenordnung ist normal (Haupttonart, Dominante, Parallele, Dominante, Subdominante, Haupttonart).
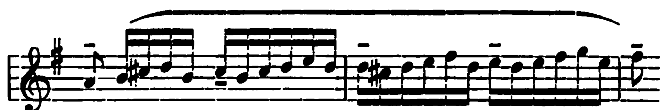
Die Fuge (dreistimmig) treibt ein gar neckisches Spiel mit einem ziemlich langen, weit ausholenden Thema, das sich zunächst in lustiger Kreiselbewegung vom Grundton zur Terz hinaustrollt und dann in übermütigen Sprüngen von der Unterquarte und dem Unterhalbton aus bis über die Quinte gelangt:
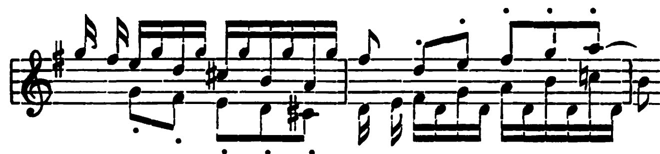




Der sich daran anschließende Gegensatz läuft zunächst in die Terz der Dominante herunter, trottet dann, so lange der Comes (der nur Transposition des Dux in die Quinte ist) die Kreiselbewegung macht, behaglich in Achteln hinauf, wirbelt aber dann lebhafter empor bis zur Oktave:





Drei zwischen den zweiten und dritten Themaeinsatz eingeschobene freie Takte bringen ein neues Motiv, das weiterhin zur großen Bedeutung gelangt (Tonleiterbewegung von einem immer wieder dazwischenschlagenden Tone aus):



Diesem tritt im nächsten Zwischenspiel ein interessantes Synkopenmotiv gegenüber:
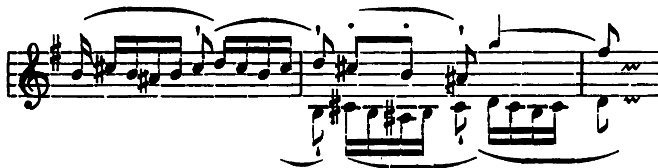


Damit wäre ungefähr das Material aufgezeigt, mit dem die ziemlich lange Fuge gearbeitet ist (sämtliche Motive

werden aber auch in der Umkehrung und in allerlei Versetzungen verwertet).

Die Exposition führt das Thema durch die drei Stimmen (Sopran, Alt, Baß), wobei sie naturgemäß die Dominanttonart passiert (Comes), aber in der Haupttonart schließt, in der sich auch die Überleitung zur zweiten Durchführung hält. Auch die zweite Durchführung wahrt die Haupttonart; sie führt das umgekehrte Thema begleitet vom umgekehrten Gegensatz durch in der Stimmenfolge: Alt (Dux [mit d beginnend]), Sopran (Comes [mit a beginnend]), Baß (Dux) und zwar ohne Einschaltungen. Damit ist der grundlegende erste Teil zu Ende.

Der zweite Teil (Modulationsteil) beginnt mit einem sechstaktigen Zwischenspiel, das über A-moll nach E-moll (Parallele) und moduliert, in seiner zweiten Hälfte nur zweistimmig ist (Alt pausiert). Die nächste Durchführung ist unvollständig; sie bringt zuerst im Sopran das Thema in E-moll, dem sich erst in der zweiten Hälfte der Gegensatz gesellt, und dann die Umkehrung (ebenfalls in E-moll, aber von g aus) begleitet vom Gegensatz im Sopran, worauf ein neues Zwischenspiel die Modulation nach H-moll (Parallele der Dominante) weiterführt. Der nun folgende zweite Abschnitt des Modulationsteils bringt zuerst eine Engführung des Themas in H-moll zwischen Sopran und Baß (Alt pausiert):



und nach sechs Takten Zwischenspiel, die nach D-dur zurückmodulieren, eine zweite im gleichen Abstand in D-dur zwischen Alt und Sopran, in deren Verlauf sich der Baß auf a festsetzt; der Sopran endet mit einem Triller auf e (Harmonie a^7, Triole von 3 ♩.), und einige weitere freie Takte führen zu einem breiten Abschluß in D-dur, der durch eine Klausel bekräftigt wird. Dieser Abschluß wird zum Beginn des

Schlußteils (in der Haupttonart), indem auf den Schlußwert der Sopran einen längeren Triller auf d beginnt, während der Baß das umgekehrte Thema in G-dur anstimmt (von d aus), das zum Abschluß auf g führt (der Alt begleitet wieder mit dem umgekehrten Gegensatz).

Aber um den Coda-Charakter evident zu machen, springt der Baß mit Auslassung eines Halbtaktes hinunter ins tiefe C (den tiefsten Tone des damaligen Klaviers), eine Wendung zur Subdominanttonart (C-dur) einleitend, die aber schnell über A-moll und a^7 zur Dominante zurücklenkt (Halbschluß auf dem tiefen D); dazu setzt mit Umdeutung des achten Taktes zum ersten die letzte Engführung ein, die aber nicht streng durchgeführt ist. Zuerst intoniert der Alt das umgekehrte Thema von d aus, nach einem Takte folgt der Baß mit demselben, aber sobald (im folgenden Takt) der Sopran das Thema in rechter Bewegung aber von der Terz h aus bringt, gibt der Alt die Fortsetzung der Umkehrung auf und schließt sich zunächst in Terzverdoppelung dem Sopran an, und der Baß setzt anstatt die zweite Hälfte des umgekehrten Themas zu bringen, die Kreiselbewegung nach unten als Widerspiel derjenigen der beiden Oberstimmen fort. Der Rest kadenziert frei in G-dur, die letzten vier Takte über auf g feststehendem Baß.

I. 16.

Präludium und Fuge G-moll.

Das Präludium muß vor allem gegen Bruyck in Schutz genommen werden; obgleich derselbe Präludium und Fuge gegen Forkel verteidigt, so kommt er doch zu dem Endergebnis, daß das Präludium „etwas Eckiges“ habe, daß der „Triller-Orgelpunkt im dritten Takte nicht zum lieblichsten klinge“, daß sich aber in diesen „eckigen Formen und Figuren ein gewisser burlesker Humor ausdrücke“ und daß gewisse Härten im Nachsatz der letzten Periode zu den Liebhabereien

Bachs gehören. Von alledem kann ich nichts zugeben; ich finde weder Ecken noch Härten, weder Humor noch Burleske in dem Stück. Offenbar ist auch hier Bruyck an verschiedenen Klippen durch falsches Lesen gescheitert und das mag außer ihm und Forkel noch manchem anderen passiert sein. Ich greife nur die in Frage stehenden Stellen heraus, die zugleich von dem Inhalt des Ganzen einen genügenden Begriff geben können. Der „nicht zum lieblichsten klingende Triller-Orgelpunkt“ ist:

(Larghetto.)

tr

Harmonie: °d g^{VII} °d g^{VII} °d g^{VII} °d a^7

Wo ist da auch nur die geringste Störung des Wohlklangs? Das g gehört sämtlichen Harmonien als Akkordton an, die Vorhalte (d c, b a und b c in g^{VII}) sind leichtverständlich und klingen, wenn sie nur gespielt werden (die Noten unter ⌢ etwas verlängert [agogischer Akzent] vortrefflich.

Den Septimengang Bruycks kann ich in folgender Stelle überhaupt nicht finden:

sf

und die augenscheinlich Bruyck am meisten anstößige Stelle:

Harmonie: ^{0}d $^{0}g^{2>}$ $g^{IX<}$ $\not{a}^{9>}$ $d^{6>}_{4}$

ist, wenn man sie nur erst richtig verstanden hat (besonders den Akkord der neapolitanischen Sexte mit seinem verzierten Vorhalt) nur sehr ausdrucksvoll, hochpathetisch, aber frei von irgendwelcher Härte. Freilich muß sie so breit genommen werden, daß der Hörer sie fassen kann.

Das ganze Stück ist von beschaulicher ernster Stimmung (man beachte die fortgesetzte Neigung zu orgelpunktartigen Bildungen) und einer besonderen Kraft des Ausdrucks zufolge der durchgeführten Auftakte der Form

bez.

deren anlaufende Zweiunddreißigstel sich gleichsam in den Sechzehnteln stauen. Ich nehme an, daß niemand die Barbarei fertiggebracht hat, etwa torkelnde Motive folgender Gestalt herauszulesen:

das wäre freilich eckig, burlesk und bestenfalls humoristisch!

Der tonartliche Aufbau ist: 1. Satz in G-moll mit
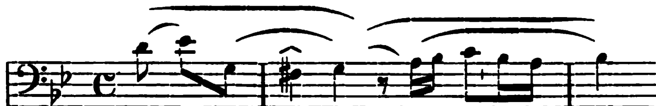
Halbschluß (d^+) auf den achten Takt; der wiederholte Nachsatz moduliert dann nach B-dur (Parallele); der 2. Satz moduliert nach C-moll (Unterdominante) und macht darin im 4. Takt einen Halbschluß, im 8. Takt einen Ganzschluß, der bestätigt wird (8a). Der dritte Satz ergreift die Haupttonart auf dem nächsten Wege ($^0g = g^{VII}$) und steht zunächst beim vierten Takt auf einen Halbschluß (d^7) still, der mehrmals bekräftigt wird, und bekräftigt auch den Ganzschluß des 8. Taktes durch einen die Subdominante berührenden Anhang mit weiblicher Endung.

Die Fuge (vierstimmig) ist ein sehr lehrreiches Stück. Beiläufig sei erwähnt, daß ein Capriccio in D-moll von Friedemann Bach fast genau dasselbe Thema fugiert:

Friedemann Bach.
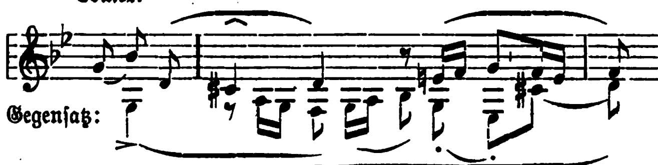


unser Dux:
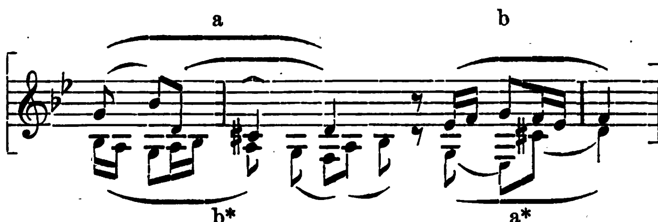


Da Friedemann erst zwölf Jahre alt war, als sein Vater den ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers beendet hatte (1722), so ist wohl seine Arbeit ein unbewußtes Plagiat. Dieselbe steht aber auch in jeder Beziehung hinter der des Vaters zurück, vor allem gleich im Charakter des Themas selbst, das seinen nachdenklichen Ernst verloren hat und hastig, unruhig geworden ist; schwere Verluste sind der Wegfall der weiblichen Endung der ersten Hälfte und die Einbuße der schweren Pause zu Anfang der zweiten.
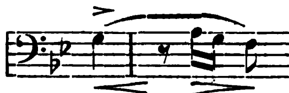
Jadassohn bemerkt ganz richtig die motivische Einheit der ganzen Fuge, sofern der Gegensatz keine neuen Motive bringe, sondern nur die Umkehrung von Motiven des Themas:



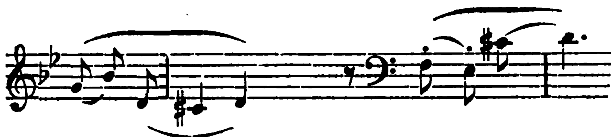
Allein, ganz so simpel, wie er es darstellt, liegt die Sache denn doch nicht. Hätte Bach etwa so kontrapunktiert:
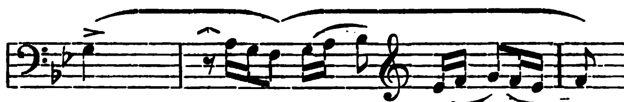


so wäre wirklich der Gegensatz nur die Umkehrung des Themas mit Vertauschung der Stellung der beiden Hälften und leichter Überbrückung der Scheide; dann aber wäre die Tautologie beider auch gar nicht zu verkennen und die Lebensfähigkeit des ganzen sofort in Frage gestellt. Dadurch, daß Bach zwar die beiden Hälften des Themas verwertet, aber um ein Viertel verschoben im Takt (so daß das Schwere leicht und das Leichte schwer wird), macht er dasselbe zu etwas ganz anderem. (Bekanntlich besteht auch der Reiz des Kanons in enger Folge darin, daß es die Nachahmung zum Gegensatz macht.) Gliedern wir Bachs Gegensatz genauer, so finden wir zunächst ein Synkopenmotiv (das g vor der Pause wirkt ganz ähnlich wie ein übergebundenes, nur noch frappierender, mehr schluchzend), das in der weiblichen Endung über die Pause hinweg ein zweites Element enthält, das dem Thema fremd ist:



Das ansteigende Motiv [Notenbeispiel] zu Anfang der zweiten Hälfte ist ebenfalls ein sehr schätzenswertes Zuwachs, da es die Bedeutung der schweren Pause im Thema klarstellt und verhütet, dieselbe als Endpause zu verstehen; die Umkehrung des Anfangsmotivs liegt zwar ebenso im Takt wie beim Thema, aber daß sie hier abschließt, während sie dort eröffnet, aufstellt, ist eben auch ein wichtiger Gegensatz. Man verfolge doch einmal die beiden Hauptmotive durch beide Stimmen, so wird man noch besser verstehen, was ich meine:



und:



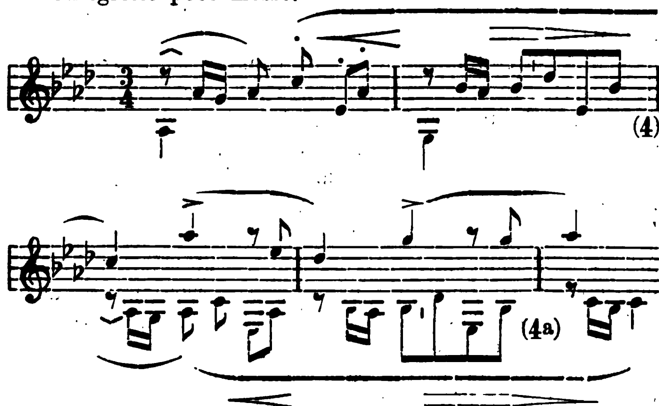
Das Thema ist dreitaktig (schwer — leicht — schwer), gibt daher in den Durchführungen Anlaß zur Elision des leichten Anfangstakts der einzelnen Halbsätze (1., 5. Takt), während die Zwischenspiele regelmäßig gebildet sind (vgl. die C-dur-Fuge I, 1). Melodisch gehört das Thema zu den ruhigen, die Dreiklangslage wahrenden (Umfang fis | g, b, d | es). Die Beantwortung weist im Anfang ein abweichendes Intervall auf (Terz g b statt Sekunde a b), weil der Comes von der Haupttonart aus zur Dominante zu modulieren hat, nicht aber in dieselbe hinüberspringen darf. Die beiden ersten Stimmeneinsätze (Alt, Sopran) sind von den beiden andern (Baß, Tenor) durch ein aus dem Gegensatz herauswachsendes zweitaktiges Zwischenspiel getrennt. Dem Abschluß in D-moll (Dominante) schließt sich ein längeres Zwischenspiel an, das den ersten und fünften Takt elidiert, aber die zweite Gruppe (3.—4. Takt) wiederholt und nach B-dur (Parallele) schließt.

Der nun beginnende zweite Teil (modulierender Mittelteil) bringt zunächst den Dux (Alt) in B-dur, dann den streng beibehaltenen Comes (Baß) regulär aus B-dur nach F-dur führend, weiter den Dux (Sopran) in F-dur (oder wenn man will: den Comes in B-dur, mit Abstreifung des unterscheidenden Anfangsschrittes) und endlich den Dux (abermals Baß) in B-dur, so daß diese ganze zweite Durchführung in B-dur steht. Die drei ersten Einsätze erfolgen mit Elision des leichten Anfangstaktes, der letzte ohne Elision, aber auch ohne weitere Einschaltung. Die durch zwei nach C-moll (Subdominante) überleitende Takte vermittelte zweite Hälfte des Modulationsteils (wie auch der Schlußteil) kennt nur noch eine Form des Themas (die des Dux), d. h. wir haben eine neue Bestätigung des Prinzips, daß der Aufbau der ersten Durchführung der eigentliche Grund der Zwiegestalt des Themas als Dux und Comes ist; doch sei nicht übersehen, daß die Erweiterung des ersten Schrittes gerade im Thema dieser Fuge als Verstärkung des Ausdrucks wirkt. Die Stimmenordnung der dritten Durchführung ist: Tenor (Thema in C-moll [g as]), Sopran (ebenfalls g as), Alt (Thema in G-moll [Haupttonart]), alle drei ohne Unterbrechung einander folgend. Diese ganze Durchführung wie auch das folgende, bereits zum Schlußteil gehörige Zwischenspiel ist durchaus dreistimmig (vielleicht bezieht sich Forkels Vorwurf minderer Vollkommenheit auf diese allerdings etwas lange Abweichung von der Vierstimmigkeit). Der Schlußteil nimmt die am Schluß der dritten Durchführung erreichte Haupttonart auf und macht zunächst am Ende eines aus dem Motiv b (s. oben) entwickelten freien achttaktigen Satzes einen Halbschluß und bringt dann eine Schein-Engführung des Dux durch drei Stimmen (Sopran, Tenor, Baß; nur der erste Teil des Themas wird vollständig gebracht, den zweiten ersetzen die Widerspiele des Gegensatzes) und zwei vollständige Themaeinsätze (Dux im Alt und Tenor), bei deren letztem die Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit anwächst (doch nur akkordisch)!
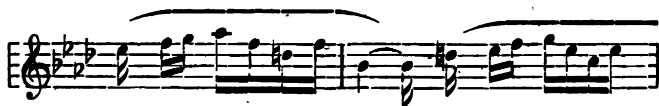
I. 17.

Präludium und Fuge As-dur.

Eine gewisse Sinnigkeit und Zartheit der Empfindung zeichnet diese beiden Stücke aus. Daß das Präludium vielfach ästhetisch unterschätzt wird, ist wohl hauptsächlich die Folge mangelnden Verständnisses für die Pausen des Hauptthemas, sowie ungenügender Orientierung im periodischen Aufbau des Stücks. Versteht man den ersten Takt als leichten, d. h. den zweiten als ihm antwortend und liest volltaktig (von Taktstrich zu Taktstrich), so zerbröckelt der erste Teil in lauter zusammenhangslose zweitaktige Fetzen. Der metrisch-rhythmische Sachverhalt ist aber vielmehr:



Die zweite Periode, welche den ersten Teil abschließt, moduliert zur Dominanttonart und stellt dem Hauptgedanken einen lebhafteren Gang gegenüber:

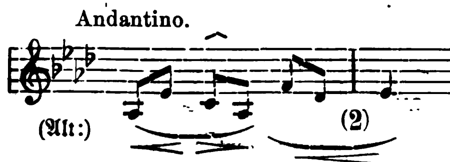




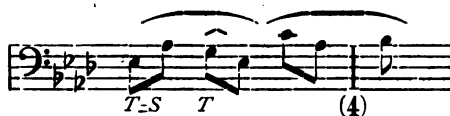
Der zweite Teil ist eine ziemlich getreue Reproduktion des ersten mit Versetzung der Stimmen aber mit Wendung der Modulation nach der Unterseite, d. h. zur Haupttonart und über diese hinaus zur Subdominanttonart, so daß leicht und ohne Mühe die Haupttonart am Ende sich festsetzt. Wie dem ersten Teil ist auch dem zweiten eine eintaktige Bestätigung (Klausel), aber außerdem noch eine Coda von acht Takten und eine eintaktige Bestätigung angehängt.

Bemerkenswert ist das geflissentliche Vermeiden der nächstverwandten Molltonarten; selbst die Parallele ist kaum gestreift (in der Coda mit der Sequenz des^{+} — ^{0}f, c^{+} — ^{0}c), die *heitere Ruhe* des ganzen Stücks findet darin zum Teil ihre Erklärung.
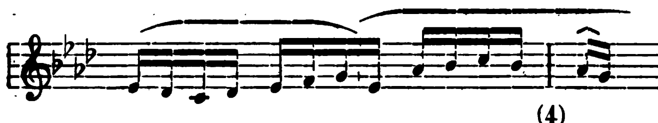
Die (vierstimmige) *Fuge* ist dadurch merkwürdig, daß sie *keinen eigentlichen Gegensatz* hat, obgleich hier nicht wie in der C-dur-Fuge durch kanonische Führung des Themas eine solche entbehrlich gemacht erscheint. Vielleicht schließt man richtig, wenn man annimmt, daß die Kürze des Themas und seine vielfache Wiederkehr Bach veranlaßte, anstatt einer immer wiederholten Art der Kontrapunktierung eine fortgesetzte Umgestaltung des Kontrapunktes zu wählen; immerhin muß aber konstatiert werden, daß wie glatte Achtelbewegung das eigentlich Charakteristische des sonst auch allerlei Wandlungen unterworfenen Themas, so glatte Sechzehntelbewegung in Skalenform das Gemeinsame der ihm gegenübergestellten Kontrapunkte ist. Das zweitaktige Thema ist akkordischer Natur:
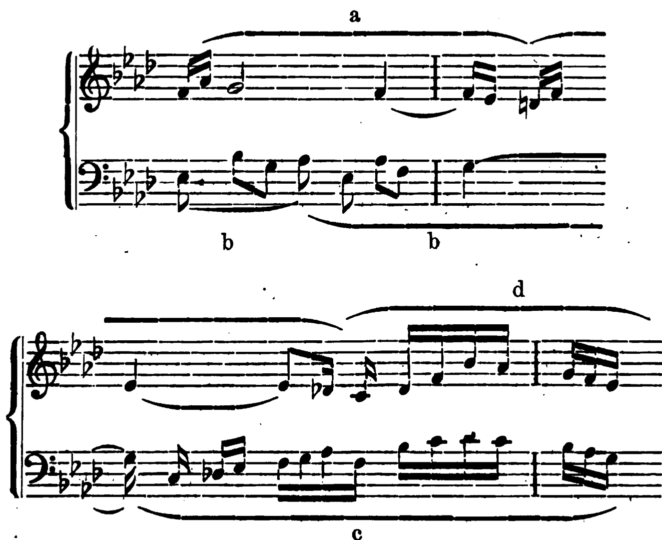


und steht in der Haupttonart still; die Antwort muß daher (von der tonischen Harmonie aus) zur Dominanttonart modulieren, wodurch eine scharf unterschiedene Gestalt des Comes bedingt wird:
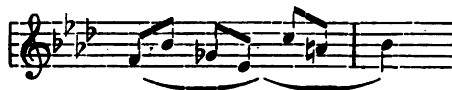


dazu kontrapunktiert der Alt zunächst in dieser Weise:



und füllt dann mit dem Baß in charakteristischer Weise ein viertaktiges Zwischenspiel aus:



Vergleicht man das motivische Material der ganzen Fuge mit dem dieses ersten achttaktigen Satzes, so stellt sich heraus, daß nichts Neues mehr kommt. Aber wie mannigfach weiß Bach alle die hier durch Bogen abgegrenzten Motive zu verwerten, sie bald sequenzartig fortspinnend, bald umkehrend, oder um ein Viertel im Takt verschiebend oder zwischen zwei Stimmen teilend usw.! Zu hervorragender Bedeutung gelangt das Synkopenmotiv (a) zunächst nur in den Zwischenspielen, zuletzt aber auch als Kontrapunkt des Themas; c ist die einzige einigermaßen getreue Wiederkehr des ersten Gegensatzes (aber ohne Thema-Einsatz). Das Thema erscheint in der Weise von b und d vielfach in den Zwischenspielen verwertet, tritt aber auch als wirkliches Thema nicht weniger als vierzehnmal auf, späterhin meist in einer Gestalt, die weder dem Dux noch dem Comes genau entspricht (mit dem beginnenden Quartschritt des Comes und der folgenden Terz des Dux):
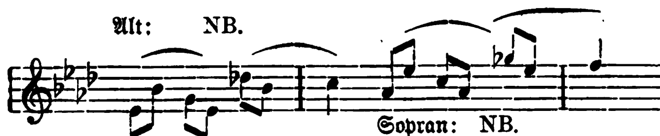


Der erste Teil reicht bis nach dem zweiten Einsatz des Tenor, der eine Bestätigung des durch einen Triller markierten Abschlusses in As-dur am Ende des zweiten achttaktigen Satzes bringt. Anstatt in viermal vier Takten die vier Stimmen in direkter Folge eintreten zu lassen, wie es als Schulregel gilt, zieht es Bach hier (und ähnlich oft anderswo) vor, die zweite von der dritten Stimme durch ein viertaktiges Zwischenspiel zu trennen und schickt der vierten Stimme, während der Tenor wieder verstummt, ebenfalls ein viertaktiges Zwischenspiel nach; dadurch entfällt aber die bei manchen Fugen mögliche und im allgemeinen vielleicht sogar als regulär anzusehende Möglichkeit, die Zwischenspiele als selbständige Glieder im periodischen Aufbau anzusehen (als wirkliche „Zwischenglieder“); vielmehr treten dieselben ergänzend zu den Themaeinsätzen in Symmetrie.

Im vorliegenden Falle entsteht durch das Pausieren und Wiedereintreten des Tenors, der Schein, daß die Fuge fünfstimmig ist.
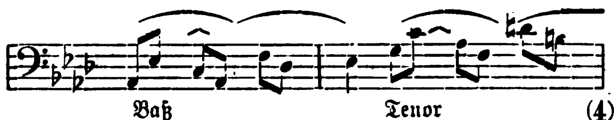
Der zweite (modulierende Mittel-) Teil führt zunächst mit einen (dreistimmigen) Zwischenspiele zum Halbschluß in F-moll (c^7), bringt dann im Alt den Dux in F-moll (Paralleltonart) und schließt mit vier freien Takten (5a—6a, 7—8) den Satz in F-moll ab; ein zweiter Satz dieses Teils verwandelt ^0c in f^7 (1.—2. Takt), bringt dann als ausdrucksvollere Wiederholung der ersten Gruppe (1a—2a) den Dux in B-moll (Tenor) und schließt den Vordersatz mit dem antwortenden Comes im Alt; den (in B-moll schließenden) Nachsatz bildet ein Zwischenspiel mit den Materialien der bisherigen Zwischenspiele (Sopran: Motiv b, Alt: Motiv c, Tenor: Motiv a fortspinnend). Die nun anschließenden vier Takte mit einer Schein-Engführung des Themas zwischen Alt und Sopran und Schluß auf der Dominante (Es-dur) werden wohl am richtigsten als Zwischenglied, als Rückleitung zur Haupttonart, als Überleitung zum dritten (Schluß-) Teil verstanden.
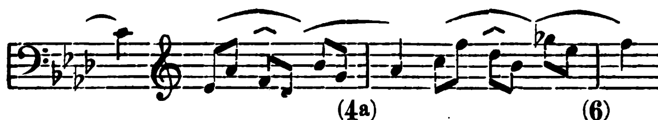
Der Schlußteil selbst beginnt mit einem Themaeinsatz im Alt (Dux in Es-dur, aber weiter ausholend) und einem zweiten (Dux in As-dur) im Sopran, der ebenso gebildet ist und in der bekannten Weise durch Berührung der zur Subdominante leitenden mixolydischen Septime (ges) andeutet, daß es zu Ende geht:



Der Alt bringt dazu eine Schein-Engführung; der Nachsatz macht einen Halbschluß auf der Dominante (es^7). Der zweite Satz des Schlußteils bringt zunächst noch eine vollständige Durchführung, nämlich im Baß: Dux in As-dur, im Tenor: Comes von F-moll nach C-moll, im Alt: Comes

von Des-dur nach As-dur, im Sopran: Comes von B-moll nach Des-dur:





schiebt die Wendung nach Des-dur zweimal stufenweise hinauf (as^7—des^+; b^7—es^+; c^7—^0c), wodurch die erste Gruppe des Nachsatzes verstärkt wiederholt erscheint (5a—6a), und schließt dann mit einer Takttriole (3 Takte für 7—8) voll und breit ab: da aber der Baß und Alt statt nach as nach f treten (gewöhnlicher Trugschluß), so wird eine nochmalige Wiederholung des Nachsatzes erforderlich, die Gelegenheit gibt, im Sopran nochmals den Dux in seiner ursprünglichen Gestalt zu bringen und dann breit und nachdrücklich abzuschließen.
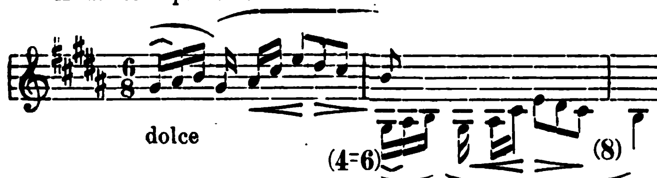
Ich wüßte nicht, was auch an dieser Fuge minder Vollkommenes wäre. Sie ist freilich nicht so finster wie die Cis-moll und Es-moll Fuge, auch nicht so energisch wie die D-dur und E-dur Fuge, aber dafür ist sie eben eiue As-dur Fuge. Was ein As-dur-Mensch ist, wissen wir ja durch Schumann (Chopin — ein sinniger Träumer).

I. 18.
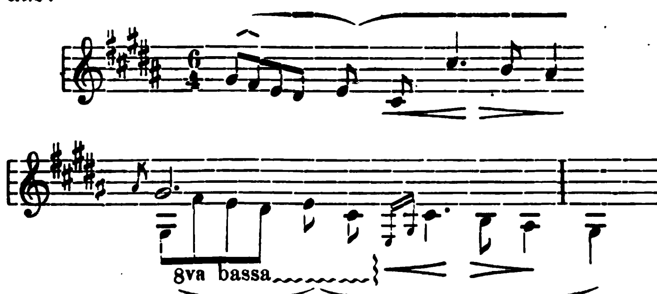
Präludium und Fuge Gis-moll.

Cis-moll und Gis-moll sind einander sehr nahe stehende Tonarten. Beide haben etwas gleichsam Metaphysisches, Transszendentes, d. h. sind weit weggerückt von der nüchternen Anschauungsweise des Alltagsmenschen und bewegen sich im Gebiete übersinnlicher Vorstellungen und idealer Empfindungen. Ob es wohl Bach selbst bemerkt hat, daß das Thema des Cis-moll-Präludiums im Gis-moll-Präludium noch einmal seine unerschöpfliche treibende Kraft bewiesen hat? Man vergleiche:
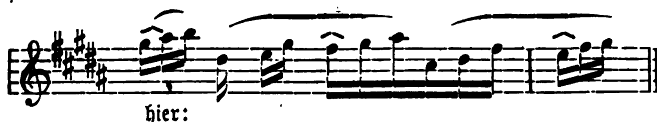
Andante espressivo.
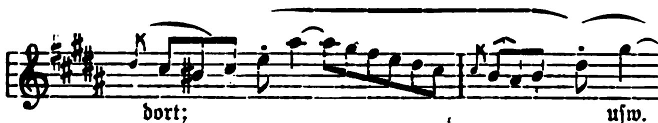


und:



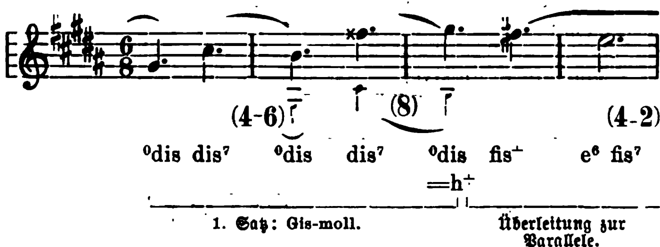
ferner:

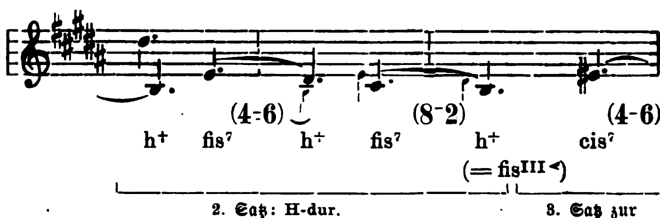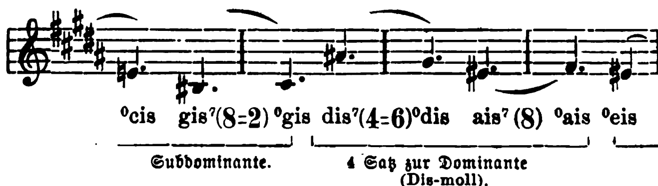


hier:



Die Stimmung ist ganz dieselbe, der Ausdruck vielleicht hier etwas weicher als dort, die ganze Faktur etwas delikater, polyphoner mit stärkerer Überwindung des Akkordischen durch das Melodische. Das Thema wird auch in der Umkehrung eingeführt. Der Aufbau des Präludiums ist in seinen Hauptlinien:







Transposition des Anfangs mit Stimmenversetzung.

dis^VII ais⁷ (8 a – 2) ⁰ais ais⁷ (4 – 6) ⁰ais ais⁷ (8 – 2)

Bekräftigung. 3. Satz: Dominante.

⁰ais dis⁷ (4 – 6) ⁰dis dis⁷ (8 – 2) ⁰dis gis⁷ (4 – 6 ⁰gis gis⁷ (8 – 2

6. Satz: zur Haupttonart. 7. Satz: zur Subdominante (Cis-moll).

Sequenz. [v] (quasi

⁰gis (= e⁰) fis⁷ (4) h+ e⁷< (6) gis^VII dis⁷ (8 – 1) ⁰dis ⁰gis (2) = e⁰

8. Satz: zur Haupttonart zurück.

stretto.)

fis⁷ h+ g⁷< (= ⁰dis) gis^VII (4) dis⁷ ⁰dis (2) ⁰gis²< (4) dis⁷

Zwischenhalbsatz. Schlußsatz.

⁰dis gis^VII dis⁷ (8) ⁰dis gis⁷ gis^VII ⁰dis

Die Fuge (vierstimmig) ist eine der stimmungsvollsten des ganzen Werks, so gesättigt mit innigem Ausdruck, so wohllautend, so schlicht natürlich sich entwickelnd, daß eine Fessel der Fugenform nirgends zu spüren ist (in dieser Hinsicht möchte ich sie der F-moll-Fuge des zweiten Teils vergleichen).

Mit Recht betont Marx, daß der Charakter einer Fuge wesentlich von vornherein mit durch die Stimmlage festgestellt wird, in welcher sie anhebt. Im vorliegenden Falle stimmt der Tenor das Thema zuerst an, d. h. die Fuge beginnt in tiefer Mittellage. Die Melodik des Themas ist eine ungewöhnliche: vom Grundton tritt es in leicht gebogener Linie zur Terz und weiter (mittels eines Tritonus!) zur Quinte empor, von da aber (in der Tonart der Dominante) in weiten Schritten mit Tonrepetitionen in die tiefere Oktave der Dominante herab:
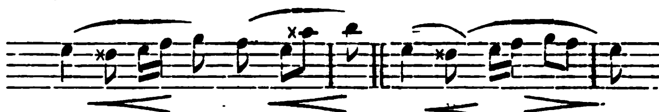
Andantino un poco larghetto.

Dur: °dis dis⁷ .. °dis .. VII ais⁷ °ais

zur Dominante.

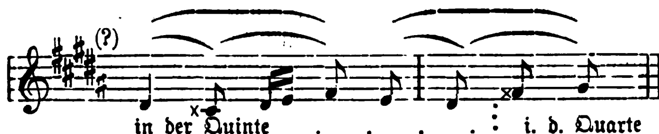
.. dis VII ais⁷ (4) °ais

man beachte aber wohl, daß die erste Hälfte des Themas durch Anschlußmotive eine gewisse philosophische Ruhe und Gemessenheit erhält, die gerade dadurch bedingt wird, daß die Hinaufschritte beide in die Anschlußmotive fallen. Man denke und fühle sich, um das Thema recht zu begreifen, einmal folgende zwei falschen Lesarten durch:



von denen die erste durch den Fortgang (der sich nicht abrunden könnte), die zweite aber durch Bachs Harmonisierung des Themas (vgl. den Sopran-Einsatz) sich verbietet. Welch merkwürdiges Balancement einerseits zwischen dem Vorwärtsschreiten der Harmonie und der gegenwirkenden Kraft der Rückwärtsbeziehung auf die vorausgehende schwere Zeit, und andererseits zwischen der aufstrebenden Melodie und der rückwärts gewendeten Harmoniebewegung! Zunächst schreitet die Harmonie von der Tonika aus zur Dominante fort (gis—fisis), das Anschlußmotiv aber tritt zur Tonika zurück: gerade diesen Rückschritt aber wählt die Melodie zum Hinauftritt in die Terz (gis—ais—h); dann schreitet die Harmonie zur Dominanttonart (durch Umwandlung von °dis zu dis^{VII}) weiter (ais—gis), und das Anschlußmotiv vollzieht den Schluß von der neuen Subdominante über die Dominante (ais^7) zur Tonika, und wieder benutzt die Melodie die Schlußwirkung zum Hinauftritt (cisis—dis). Das Schlußglied des Themas aber freut sich des so Errungenen in einer ruhig hinabtretenden Kadenz, der ein gewisser Humor (in des Wortes edelstem Sinne) nicht fehlt. Von Buß-Arien-Stimmung (Jadassohn) vermag ich in dieser Fuge nichts zu entdecken.
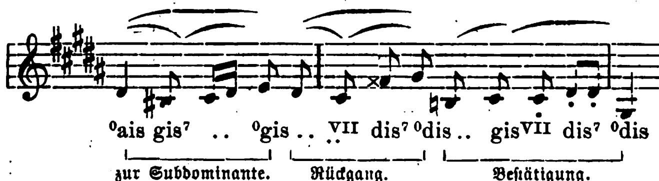
Die Antwort steht bis auf den Anfangston anstatt in der Oberquinte in der Unterquarte; der Grund dafür ist, daß das Thema selbst zur Dominanttonart moduliert und in ihr schließt, so daß dem Comes die Rückmodulation zur Haupttonart zufällt. Man könnte nur im Zweifel sein, ob nicht ein größerer Teil der ersten Hälfte des Comes hätte in der Quinte beantwortet werden können, also:



oder (?)



Die zweite Variante wäre wohl die unmöglichste, obgleich sie das charakteristische Intervall des Tritonus wahrt, das die erste einbüßen würde; gänzlich unpassend würde das cis erscheinen, das gegenüber dem eisis des ersten Motivs eine Tendenz zum Abwärtssteigen anregen müßte, die der ersten Hälfte des Themas völlig fremd ist. Offenbar dachte aber Bach weiter, größer, wenn er möglichst sofort die Subdominante zu gewinnen suchte, um von ihr aus sich die Antwort ebenso zur Haupttonart erheben zu lassen, wie sich der Dux von der Haupttonart zur Dominante erhebt:

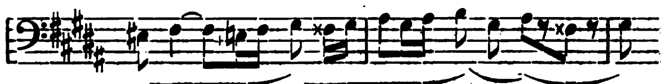


Schließlich wäre auch gegen die Quartenbeantwortung des ersten Tons nichts einzuwenden gewesen, wenn sie diese Modulationsordnung erleichtert hätte: sie würde sie aber erschwert haben und bedeutete den Verlust eines wirksamen Ausdrucksmittels, nämlich der entschiedenen Wegwendung von der Dominanttonart zur Subdominante, die sich melodisch in der Ersetzung des beginnenden Sekundschrittes durch einen Terzschritt ausspricht (vgl. die F-moll-Fuge, wo ein gegenteiliger Grund zu einem ähnlichen Ergebnis geführt hat).

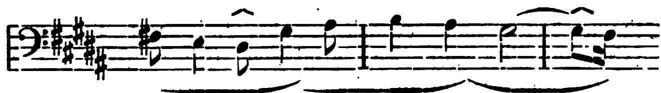
Die Kontrapunktierung ist eine durchaus ungekünstelte, erzwingt nirgends kompliziertere Kombinationen, sondern wo die natürliche Fortspinnung auf etwas derart (Verlängerung, Umkehrung des Themas) hinführt, läßt es Bach bei einer

leichten Andeutung der Möglichkeit bewenden (vgl. die Mitte der zweiten Durchführung, wo der Sopran die Verlängerung andeutet; die Umkehrung des Anfangsmotivs findet in den Zwischenspielen vielfach Verwertung).

Der Gegensatz ist durchaus im Charakter des Themas gehalten, schmiegt sich diesem sogar in einer Weise an, daß man versucht sein könnte, ihm jede Gegensätzlichkeit abzusprechen. Faßt man aber den Gegensatz nicht in seiner Eigenschaft als Kontrapunkt des Gefährten, sondern vielmehr als nächste weitere Entwickelung der beginnenden Stimme nach Vortrag des Dux ins Auge, so offenbart sich, daß er zum Thema sich vollständig ergänzend verhält, indem er von der tieferen Oktave der Dominante bis zur Terz der Tonika wieder emporsteigt und sich auf den Grundtone wieder festsetzt; er spinnt dabei das zweite Motiv des Themas fort und fügt sich am Ende dem staccato-Charakter des Themas. Ein wirklicher Zuwachs an motivischem Material ist aber die Synkope seines Einsatzmotivs:



Auch die nächste Fortsetzung der beginnenden Tenorstimme (der zweite Gegensatz) gelangt im Verlaufe der Fuge mehrfach zur Wiederverwendung. Charakteristisch für dieselbe ist ein fast obstinates Anklammern an den Tonartgrundton (gis) trotz der Modulation:



Seine glatten Viertel bringen noch mehr Ruhe in das Werk und die Synkope am Ende gibt Anlaß zu einer weiter fortgesetzten Synkopierung in mehreren der Zwischenspiele. Von den möglichen Kombinationen des Themas und seiner zwei Hauptkontrapunkte sind zur Anwendung gekommen:

1)	Sopran:	Thema (Dux)	in der Exposition (3. Stimmeinsatz)
	Alt:	1. Kontrapunkt	
	Tenor:	2. Kontrapunkt	
2)	Sopran:	1. Kontrapunkt	zu Anfang der 2. Durchführung
	Alt:	2. Kontrapunkt	
	Tenor:	Thema (Comes)	
3)	Sopran:	2. Kontrapunkt	2. Durchführung
	Alt:	1. Kontrapunkt	
	Tenor:	frei ergänzend	
	Baß:	Thema (Dux)	
4)	Alt:	Thema (Comes)	= 1.
	Tenor:	1. Kontrapunkt	
	Baß:	2. Kontrapunkt	
5)	Sopran:	2. Kontrapunkt	= 3.
	Alt:	1. Kontrapunkt	
	Tenor:	Thema	
	Baß:	frei ergänzend.	
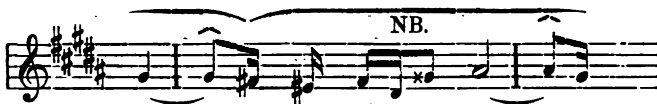
Der Gesamtaufbau ist: I. Teil (in der Haupttonart): die Einsätze der vier Stimmen in direktem Anschluß in der Reihenfolge: Tenor, Alt, Sopran, Baß, regelmäßig mit Dux und Comes wechselnd; nach einem Zwischenspiel von vier Takten, das zur Dominante moduliert, folgt die zweite ebenfalls in der Haupttonart stehende Durchführung, die aber zwischen die einzelnen Themaeinsätze je vier Takte Zwischenspiel einschiebt; Stimmfolge: Tenor mit Comes (der Tenor begann auch die erste Durchführung, aber mit dem Dux), Baß mit dem Comes (aber mit cis beginnend, also ganz in der Quarte stehend), abermals Tenor (der überhaupt als führende Stimme dieser Fuge erscheint), aber mit dem Dux wie zuerst, und Alt mit dem originalen Comes (die zweite Durchführung beginnt dreistimmig — mit pausierendem Baß — und endet ebenso — mit pausierendem Sopran).

II. Der (modulierende Mittelteil ist auffallend knapp gefaßt (nur zwei Themaeinsätze), wendet sich zunächst in einem achttaktigen Zwischenspiele (das durch die gehäufte Einführung des dem Thema entstammenden Tritonus charakteristisch gefärbt ist) zur Dominanttonart, auf deren Dominante (ais⁺)

dasselbe schließt. Auf die Schlußnoten setzt der Sopran (mit Umdeutung des achten Taktes zum ersten) mit dem Dux in Dis-moll ein, worauf der Baß mit dem Comes in H-dur (Unterdominante) folgt. Ein weiteres achttaktiges Zwischenspiel führt nach Gis-moll zurück.

III. Der Schlußteil bringt zunächst den Dux im Tenor (!) und nach dreimaliger emphatischer Wiederholung der zweiten Gruppe (3.—4. Takt) im Nachsatze den Comes (ohne dis) im Sopran. Vier Takte Schlußbestätigung bilden das Ende.

Die Zwischenspiele des ersten und des Schlußteils sind aus der zweiten Hälfte des Themas entwickelt und schließen wiederholt drei Stimmen akkordisch zusammen; die des Mittelteils sind motivisch selbständiger und etwas erregter, doch erscheint ihr Hauptmotiv dem Thema verwandt:



I. 19.

Präludium und Fuge A-dur

Ein frisches, gesundes Leben pulsiert in dem Präludium wie in der Fuge. Schulstaub kann in beiden nur finden, wer den Wald vor Bäumen nicht sieht. Das streng dreistimmige Präludium handhabt den doppelten Kontrapunkt in der Oktave mit einer Leichtigkeit und Grazie, wie sie eben außer Bach kaum einem Zweiten zu Gebote gestanden haben. Das thematische Material des ersten (mit der zweiten [schweren] Gruppe beginnenden, d. h. des 1. und 2. Taktes entbehrenden Satzes kehrt im Verlaufe des Stückes nicht weniger als fünfmal wieder und zwar in viererlei Stimmversetzungen:

1. Allegro deciso.

a f
a
c
(4)

(8)

2. c
3. c
b
a
a

4. a

b

c

b

5. a b

c

a

6. a

c

b

(2 in E-dur = 5 in A-dur.)
(4 in Fis-moll = 1 in A-dur.)

1 und 2 schließen direkt aneinander an (mit Elision der 1. Gruppe); zwischen 2 und 3 schiebt sich ein freier Zwischenhalbsatz, in welchem die Unterstimme die laufende Sechzehntelfigur von a fortspinnt, während die beiden andern Stimmen das Synkopenmotiv b verengt in Terzverdoppelung bringen; zwischen 3 und 4 steht nur eine zweitaktige Schlußverbesserung (7a—8a).
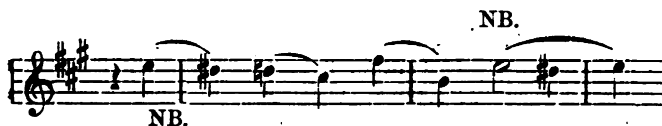
Das zwischen 4 und 5 sich entfaltente Zwischenspiel teilt einen Tonleitergang in Sechzehnteln zwischen den beiden Unterstimmen, während die Oberstimme das Synkopenmotiv b festhält; den Halbschluß des vierten Taktes (auf e^+) wandelt eine zugegebene Gruppe (3a—4a) in einen Ganzschluß um, den aber der Einsatz der Kombination 5 vereitelt (4a = 3). 6 schließt wieder direkt an 5 an, und endlich folgen zwei Schlußbestätigungen von je zwei Takten, zunächst nur die Oberstimme und Unterstimme in Gegenbewegung in Sechzehnteln führend (Motiv a) und endlich unter Hinzutritt der Mittelstimme ruhig kadenzierend.

Die Tonartenordnung ist die normale:

1. Teil: Haupttonart (1) — Dominante (2) — Haupttonart (3) überführend zum
2. Teil: Parallele (4) und von ihr wieder heimlenkend
3. Teil: Haupttonart (5—6).

Die konsequent durchgeführte Elision der 1. Gruppe (1.—2. Takt) macht wegen der dadurch bedingten wiederholten Umdeutungen das Stück rhythmisch interessant. Die strenge Beibehaltung des thematischen Materials der ersten Takte erscheint weder als Schematismus noch als Monotonie, weil die Stimmversetzungen und der Tonartenkontrast immer neues Interesse bieten. Bemerkt sei noch, daß die Pausen der Mittelstimme (b) zu Anfang (1) in allen folgenden Themaeinsätzen ausgefüllt sind, doch nicht allemal in derselben Weise, sondern jedesmal im Anschluß an die vorausgehende Motivbildung der betreffenden Stimme.

Die Stimme c zeigt ihre wahre Gestalt erst beim zweiten Themaeinsatz:
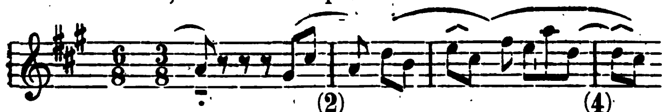


d. h. der Oktavsprung zu Anfang ist ihr nicht wesentlich und die Baßklausel des letzten Taktes ist ihr nur oktroyiert, wo sie dem Baß zufällt (1, 4).

Wie das Präludium nicht zu langsam genommen werden darf, wenn es nicht seine volle Wirkung einbüßen soll (die Sechzehntelfiguration ist durchaus flüssig und leichtverständlich), so erfordert die Fuge unbedingt einen sehr ruhigen, ausdrucksvollen Vortrag, wenn sie nicht zu dem werden soll, was Debrois van Bruyck in ihr findet: ein „interessantes Kombinationsspiel“, „rhythmisch ein wenig monoton“, „als ob es auf eine Generalbaßübung abgesehen wäre“. Ja freilich, wenn man in dem Thema nichts anderes entdecken kann, als aufsteigende Quarten und fallende Terzen, dann stakert dasselbe allerdings baßartig auf und ab, und die fortgesetzte Achtelbewegung der ersten Hälfte der Fuge mag dann wohl auch „ein wenig monoton“ erscheinen können!

In Wahrheit ist aber dieses Werk voll der innigsten Empfindung und von einer fast rührenden Naivität — vorausgesetzt, daß man die rhythmische Natur des Themas und die weiblichen Endungen seiner einzelnen Motive richtig erkennt und begreift:

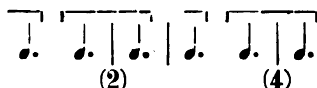
Poco lento, con molto espressivo.



Wie einfach, wie reizend ist diese zweimalige Hinstellung der Tonika, die erste ganz schlicht, die zweite vom Leitton über die Terz (bzw. die „überhängende Sexte“ der Dominante) gewendet; und wie weich, wie lieblich langt das Thema weiter zur Quinte und bis zur Oktave empor, um schließlich

doch nachgiebig in die Terz zurückzusinken. Das Hinaufschlagen in die Oktave ist ja nicht zu verwechseln mit einem Emporbringen zur Oktave; vielmehr reichen die melodischen Anschlüsse des Themas durchaus nur bis zur Sexte, d. h. füllen den von uns für ein ruhiges Verharren in ein und derselben Tonregion als normal erkannten Umfang aus (vgl. I. 11).
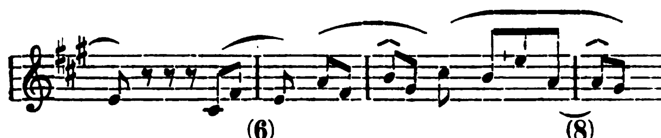
Eine rhythmische Eigentümlichkeit des Themas ist, die Elision der leichten Zeit des ersten Taktes jeder Gruppe, d. h. fortgesetzte Dreizeitigkeit der Ordnung schwer — leicht — schwer:
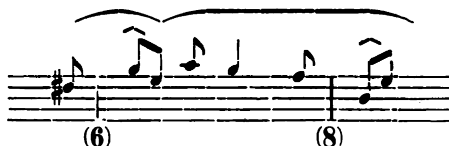


welche beinahe durch die ganze Fuge festgehalten ist. Daß dieser Sachverhalt in der Originalnotierung im schlichten $^9/_8$-Takt nicht ohne weiteres klar erkannt werden kann, sei zugegeben, zumal die wenigen vorkommenden Abweichungen von dieser Art des Aufbaues die Erkenntnis erschweren. Ein weiteres Hemmnis für das mühelose Verstehen des Werkes ist der Umstand, daß der zweite Stimmeinsatz nicht das Ende des Themavortrags der ersten Stimme abwartet, sondern gleich eine Engführung macht (der Alt beginnt auf den dritten Takt). Nach der gewöhnlichen Schulregel würde also das Thema nur bis zu dem zweiten a reichen und der Rest Kontrapunkt des Gefährten sein. Dem widersprechen aber alle folgenden Themaeinsätze; auch wäre es doch wohl ein allzu nichtiges Thema, auf das dann Bach diese lange Fuge gebaut hätte! Der wichtigste Stützpunkt für unsere Auffassung ist aber der, daß während der ersten Hälfte der Fuge charakteristische Gegenmotive überhaupt nicht auftreten; der Eintritt des eigentlichen Gegensatzes markiert vielmehr den Höhepunkt des zweiten (Mittel-) Teils der Fuge (Wiedererreichung der Haupttonart); er gerade ermöglicht die ungewöhnlich lange Ausspinnung des Werks.

Die Beantwortung des Themas entspricht durchaus den in unsern vorausgehenden Analysen als maßgebend erkannten

Prinzipien. Der Dux bleibt in der Haupttonart stehen: deshalb fällt dem Comes die Modulation zur Dominante zu; der Dux betont zu Anfang zweimal den Grundton der Tonart: deshalb muß der Comes zweimal die Quinte betonen, aber nicht in der Harmonie oder gar Tonart der Dominante, sondern in der Harmonie der Tonika. Daher die Erweiterung des ersten Intervalls (Terz statt Sekunde) und die Verengung des dritten (Sekunde statt Terz); der Rest ist getreue Transposition in die Quinte:
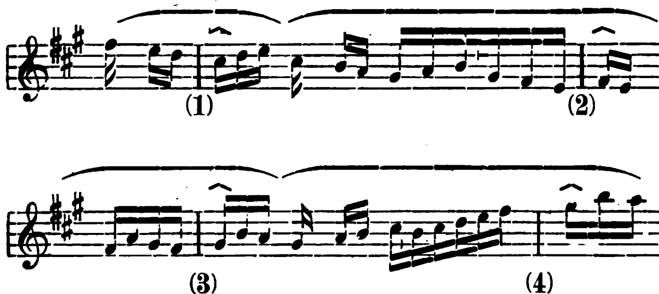


Die Ineinanderschiebung von Dux und Comes bedingt die Umdeutung des vierten Taktes zum zweiten des Nachsatzes (6). Die Fortspinnung der ersten Stimme ist wie gesagt kein eigentlicher Gegensatz, sondern bleibt im Charakter des Themas:



Die dritte Stimme (Unterstimme, Tenor) wartet das Ende des Comes ab und setzt nur mit Elision der leichten Zeit (ohne Auftakt ♩.) ein; nach Beendigung des Themas springt sie hinab und fingiert eine vierte Stimme (Baß), indem sie auch noch den Comes vorträgt. Ein angehängter Takt $^9/_8$ (Triole) verwandelt den Halbschluß auf e^7 in einen Ganzschluß in A-dur, der durch Wiedereintritt des Dux im Sopran (wie zuerst) vereitelt wird. Damit ist die Exposition beendet. Der neue Themaeinsatz gehört zur zweiten Durchführung und auch bereits zum zweiten (modulierenden Mittel-) Teil der Fuge. Als Nachsatz folgt ihm

ein Zwischenspiel gleicher Länge mit Triole vom siebenten zum achten Takt, von A-dur nach Fis-moll modulierend. Auf den Schlußwert bringt der Baß das Thema in Fis-moll (8. = 1. Takt) mit einer kleinen Freiheit am Ende, nämlich einer Weitung (Triole), welche den Schluß von Fis-moll nach H-moll lenkt; dieser Schluß wird bestätigt (3a—4a), aber durch einen sehr freien Themaeinsatz im Baß vereitelt, der ^{0}fis zu d^6 umdeutet und über A-dur nach E-dur schreitet, zunächst darin einen Halbschluß, im wiederholten Nachsatze aber einen Ganzschluß macht. Auch hier bringt der Schluß wieder die Triole von Zählzeiten, d. h. einen Takt $^9/_8$ statt $^6/_8$. Ein daran anschließendes Zwischenspiel nimmt die Triolenbildung auf und führt sie durch drei Takte fort (Takttriole für 7a — 8a) und lenkt zur Haupttonart zurück. Damit sind wir an einem Hauptwendepunkte (dem Kern des Mittelteils der Fuge) angelangt. Denn nun tritt mit dem Vortrag des Dux (Baß) im Alt der in Sechzehnteln laufende Gegensatz ein, ein ganz neues Element bringend, wenn auch nicht den Gesamtcharakter in Frage stellend; der glatte Kontrapunkt schmiegt sich vielmehr durchaus dem Thema an:



Der Teil beginnt zweistimmig (Unterstimme Dux, Oberstimme Gegensatz); dann tritt die Mittelstimme mit dem Comes hinzu, die Oberstimme versucht den Gegensatz, läßt ihn aber fallen und alle drei Stimmen gehen noch einmal in der Weise des ersten Teils in Achteln miteinander, am Schluß mit einer Triole (ein Takt $^9/_8$): nun ergreift die

Mittelstimme noch einmal das Thema in derselben Lage, aber nicht als Comes, sondern als Dux (in der Dominanttonart) am Schluß wieder mit der Triole, die diesmal in eine längere Episode im $^9/_8$ Takt überführt, welche die Achtelmotive des Themas und die Sechzehntelmotive des Gegensatzes verarbeitet und zu einem Themaeinsatz in der Subdominante (D-dur) führt, der aber den $^9/_8$ Takt festhält, überhaupt sehr frei gestaltet ist und nach H-moll (Parallele der Subdominante) ausweicht. An Stelle des $^9/_8$ Takts tritt nun wieder der $^6/_8$ Takt mit Elision der leichten Zeit des ersten Taktes (♩.' ♩. | ♩. |) gleichsam wieder umlenkend zu dem ruhigeren Charakter des ersten Teils; denn darüber kann kein Zweifel sein, daß dem Aufbau schwer — leicht — schwer eine große Ruhe innewohnt: die erste schwere Zeit ist der Ausgangspunkt, Stützpunkt, die zweite der Endpunkt, Ruhepunkt, d. h. wir haben bei dieser Bildung fortgesetzt kleine Glieder, die leicht zu verstehen sind und nicht fortreißend, sondern zurückhaltend, beruhigend wirken. Ein Themaeinsatz folgt vorläufig noch nicht wieder, aber das motivische Spiel dieser ganzen Fuge klingt eigentlich fortgesetzt thematisch (wie angedeutete Engführungen).

Die Modulation geht über A-dur (^{0}fis = d^6) und E-dur (a$^+$ = a^6) nach Fis-moll (h^7 = fis$^{III<}$), das sehr umständlich festgesetzt wird (7, 7a, 7b, 8, 7a—8a). Damit ist der weit ausgeführte zweite (modulierende Mittel-) Teil der Fuge zu Ende und zwar ohne Rückgang, da nach dem Unisono-Schluß aller drei Stimmen auf fis die Mittelstimme mit dem Dux fortfährt, als ob sie a gehabt hätte:



d. h. Fis-moll wird mit A-dur ohne weiteres vertauscht, wir treten aus Fis-moll einfach (mit nachträglicher Umdeutung des Schlusses zum neuen Anfang [8a = 1] nach A-dur zurück; gleichzeitig verschwindet der Gegensatz vom Schauplatze, und alle drei Stimmen bewegen sich wieder in der

Weise des ersten Teils in ruhigen Achteln (mit einzelnen eingestreuten Vierteln); nach regelmäßigem Schluß des Dur folgt der Baß mit dem Comes, so daß auf den achten Takt die Dominante fällt (Halbschluß) und ein neuer Nachsatz notwendig wird, der in breiter den endgültigen Abschluß vorbereitender Weise den Halbschluß in einen Ganzschluß verwandelt, zuletzt wieder mit der Triole, die auch richtig wieder — zum letzten Mal — zum $^9/_8$ Takt führt, in welchem die drei noch folgenden Schlußbestätigungen stehen. Das ganze Werk erhält eine imposante Abrundung und Einheitlichkeit dadurch, daß in dieser wohl etwas ruhiger zu nehmenden Coda der Gegensatz wieder erscheint, und den nicht mehr zu einem wirklichen Themaeinsatz gerinnenden Motiven des Themas getreulich das letzte Geleit gibt.

I. 20.

Präludium und Fuge A-moll.

Etwas farbloser zwar, doch darum nicht minderwertig als andere Nummern des Werkes, sind diese beiden Stücke in A-moll. Es ist nicht nur die Tonart, was diese mehr auf der Oberfläche sich haltende Wirkung bedingt; die Natur der (gewiß dem generellen Charakter der Tonart entsprechenden) Themen ist vielmehr eine derartige, daß auch die Transposition etwa nach As-moll oder Gis-moll nicht ein wesentlich anderes Resultat ergeben würde: es fehlt ihnen ebenso rhythmische Energie wie harmonische Tiefe oder melodischer Schmelz. Es ist mehr ein leichtes Spiel, ein anmutiges Auf- und Abschweben, als etwa ein leidenschaftliches Ringen oder schauerndes Erbeben. Im Präludium ist das noch deutlicher, als in der Fuge; das Thema desselben dringt

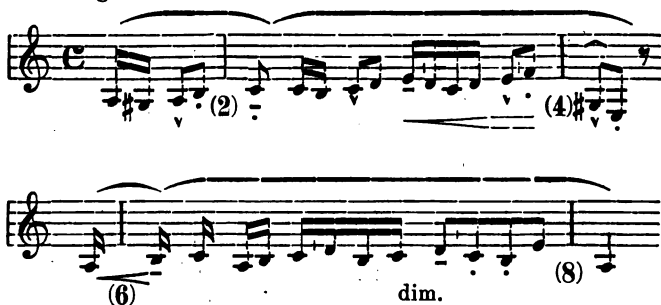
zwar von der Quinte der Tonart (e) allmählich bis zur Oktave empor, aber nicht mit festem melodischen Anschluß, sondern auf= und abtanzend im Akkord, als hätte es kein Gewicht und wäre dem leichtesten Windhauch dienstbar:



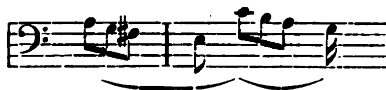
Der Aufbau ist der denkbar einfachste. Das viertaktige thematische Sätzchen beginnt und schließt in A-moll; der Nachsatz bringt in der durch ein einziges dis vermittelten Moll=Dominanttonart (E-moll) seine Wiederholung mit vertauschten Stimmen und vollgriffiger harmonischen Verstärkung der schweren Zeiten (Taktanfänge). Der mit denselben Motiven, aber mit fallender Tendenz, gebildete Vordersatz der zweiten Periode geht über ^{0}h (= $d^{III<}$, Akkord der dorischen Sexte) — a^{7} — ^{0}a (= f^{6}) — g^{7} nach C-dur und macht darin einen Halbschluß, worauf der Nachsatz das Thema in C-dur bringt, aber nicht von Grundton zu Grundton, sondern von der Terz zu deren Oktave aufsteigend. Dabei wendet Bach wieder ein anderes Mittel der Auffrischung des Interesses an, nämlich die Einführung einer dritten (Mittel=) Stimme. Auch die folgende Rückleitung ist noch dreistimmig gehalten ($c^{3>}$ [= g^{VII}] — d^{7} — d^{0}; d^{VII} — a^{7} — ^{0}a); der vierte Takt wird zum zweiten zurückgedeutet und der neue vierte schließt bereits in der Haupttonart, die nun der Nachsatz festhält; eine zweitaktige wieder dreistimmige Coda über einen Orgelpunkt auf a wendet sich nochmals vorübergehend zur Subdominante (D-moll) und schließt mit A-dur statt A-moll. Man beachte wohl, daß das Thema in der dritten Periode nicht mehr ansteigt, sondern stillsteht, zuerst auf d, dann auf a.

Die (vierstimmige) Fuge ist eine der längsten des Werks und reich an kontrapunktischen Künsten. Das Thema ist ein durch Elision des ersten und fünften Taktes ver=

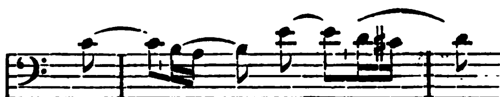
kürzter Satz (Ordnung: schwer — leicht — schwer). Seine Verwandtschaft mit dem Thema des Präludiums ist evident; wie dieses bringt es vom Tonartgrundtone allmählich empor, aber nicht bis zur Oktave, sondern nur bis zur Sexte (f), fällt er dann plötzlich wieder hinab in den Leitton, hebt sich abermals bis zur Quinte und schließt im Grundton; dabei zeigt es dasselbe gewichtlose Schweben und dieselbe rhythmische Energielosigkeit, dieselbe harmonische Simplizität und ebensowenig melodischen Reiz (daß das Präludium so viel kürzer ist als die Fuge, scheint mir eher ein Vorzug als ein Fehler: ich möchte daher an eine gleichzeitige Entstehung beider glauben oder doch annehmen, daß das Präludium ausdrücklich für diese Fuge erfunden ist):
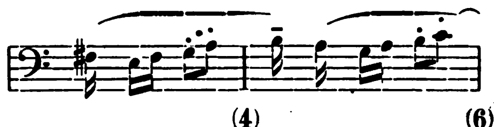


Da das Thema nicht moduliert, so hat der Comes die Modulation zur Dominanttonart zu vollziehen, und zwar bewerkstelligt er dieselbe sogleich im ersten Motiv; er beginnt mit der Quinte der Tonart (aber im Sinne der tonischen Harmonie!) und auch der Rest ist getreue Transposition in die Quinte. Einen eigentlichen Gegensatz enthält die Fuge nicht, doch spielt die Rolle eines solchen das gleich im ersten Kontrapunkt des Comes sich zeigende diatonische Motiv:



Ein anderes im ersten Kontrapunkt auftretendes synkopiertes Motiv:
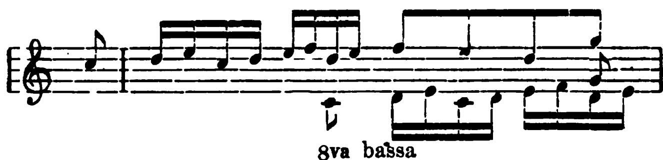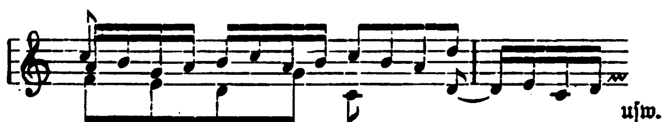


findet gleichfalls vielfache Verwendung; ein wirklicher Gegensatz aber, der das Thema getreu begleitete, ist wie gesagt nicht vorhanden und auch gewiß entbehrlich, da, wie in andern ähnlichen Fällen, das Thema selbst zum Kontrapunkt wird (in den Engführungen); ist doch schon das Mittelstück des ersten Kontrapunkts offenbar dem Thema entnommen und antizipiert zum Teil die Wirkung der Engführungen:



Den ersten Teil der Fuge bildet die Exposition mit ihren vier regelmäßigen Stimmeneinsätzen (Alt: Dux; Sopran: Comes; Baß: Dux; Tenor: Comes), die bis auf eine vor dem Baßeinsatz eingeschaltete Schlußbestätigung direkt aneinander anschließen. Die große Länge des Themas ist wohl der Grund für die Einschränkung der Zwischenspiele. Die zweite Durchführung setzt sogar ganz ohne Zwischenspiel nach nur einem Takt Schlußbestätigung (e^{+} statt ^{o}h) an die erste an. Sie gehört bereits dem modulierenden Mittelteile an und bringt das Thema nacheinander in allen vier Stimmen in der Umkehrung, zuerst von e aus im Sopran (von A-moll nach G-dur führend), dann von g aus im Tenor (über C-dur nach D-moll), weiter im Baß von a aus über a^{VII} nach C-dur und F-dur und endlich im Alt von f aus sich wieder in A-moll festsetzend. Damit sind wir beim Kern des Mittelteils angelangt, der uns schon geläufigen Wiederkehr der Haupttonart in der Mitte des Modulations-

teils. Die nun folgende dritte Durchführung bringt das Thema wieder in seiner rechten Gestalt, aber in Engführungen, zuerst in A-moll (Dux) zwischen Sopran und Tenor, dann in E-moll (Comes) zwischen Alt, Baß und Sopran und zuletzt wieder in A-moll (Dux) zwischen Tenor und Alt, sämtlich im Abstande von zwei Vierteln. Die nach einem längeren zur Parallele (C-dur) modulierenden Zwischenspiel folgende vierte Durchführung bringt zunächst eine Engführung zwischen Sopran und Baß (Abstand 2 Viertel, das Thema in C-dur), deren Ende die zweite Hälfte des Themas durch alle vier Stimmen führt:





dann eine Engführung zwischen Alt und Tenor (Umkehrung des Themas von a aus) über D-moll nach C-dur zurück, weiter eine zwischen Baß und Sopran (Umkehrung von d aus, in G-dur), eine vierte zwischen Sopran und Alt (Umkehrung von e aus) und endlich eine nur halb ausgeführte zwischen Baß und Tenor (Umkehrung von e aus, in D-moll).

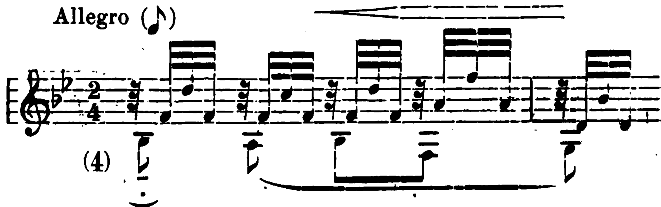
Damit treten wir in den Schlußteil (Wiederfestsetzung der Haupttonart durch Betonung der Subdominantseite), der zunächst im Baß und Tenor eine Engführung des Themas in gerader Bewegung von d und a aus (von D-moll nach A-moll) bringt, dann im Sopran und Alt eine Engführung des umgekehrten Themas von e und a aus (von A-moll nach D-moll), weiter im Baß und Alt eine Engführung des umgekehrten Themas von c aus (über F-dur nach G-moll),

mit langem Halteton g im Baß, dann eine dreifache Engführung zwischen Tenor (umgekehrtes Thema von g aus), Alt (Thema [nicht umgekehrt] von a aus auf a⁷ [D-moll], nicht beendet) und Sopran (Thema von e aus in D-moll), noch eine Engführung in gerader Bewegung von a und e aus in A-moll (Alt und Sopran; dabei ereignen sich zwei Takttriolen), und endlich über ruhendem Baß (Orgelpunkt auf a) noch eine dreifache Engführung zwischen Tenor (umgekehrtes Thema von a aus), Alt (dgl.) und Sopran (Thema von d aus) mit Durchführung des $^3/_2$ Taktes statt des $^2/_2$ Taktes. Die Stimmenzahl steigt in den Engführungen durch freie Zusätze von Fülltönen auf fünf und sechs. Das Werk schließt mit einigen freien Takten breit und voll ab.
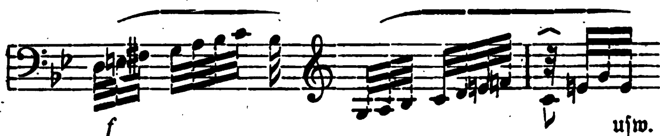
I. 21.

Präludium und Fuge B-dur.
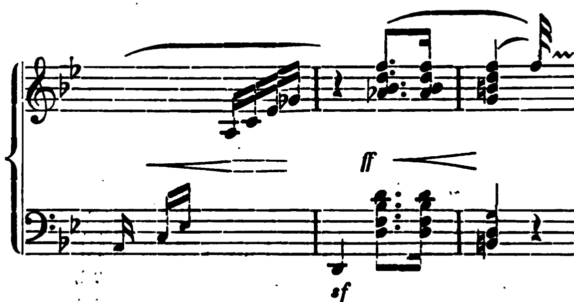
Zwei frische, gesunde Stücke ohne alle Künstelei und Grübelei. Wenn B-dur gegenüber C-dur noch gesättigter, voller erscheint, als F-dur (es ist die entfernteste Tonart der Seite der Been, die nur im Sinne der Quintverwandtschaft verstanden wird), so hat Bach diese Wirkung durch den Charakter der für diese Stücke erfundenen Themen entschieden noch verstärkt. Das Präludium hat entschieden etwas orgelmäßiges; selbst von dem Hauptmotiv (Anfang):
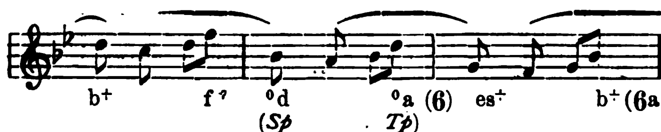


kann man das sagen (die gezackte Bewegung der Baßstimme legt die Idee nahe, daß sie pedaliter erdacht ist); noch mehr aber sehen die einstimmigen episodischen Läufer aus, wie aus einer Bachschen Orgeltoccata entlehnt:
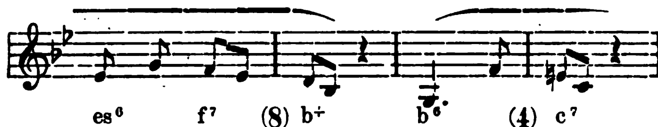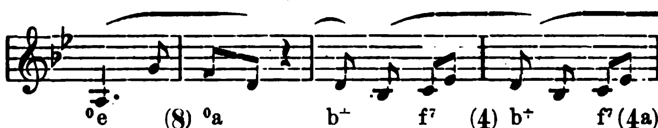


und die zweite Hälfte des Stückes hält sogar mit forte-Wirkungen des vollen Werkes nicht zurück:

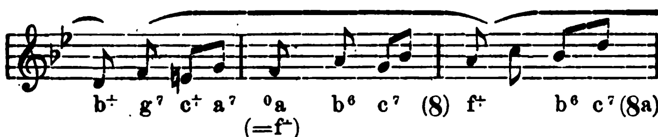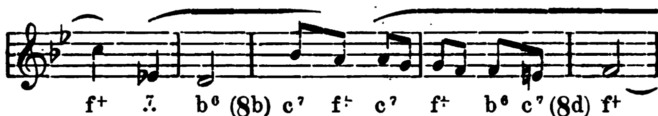


Der Aufbau ist trotz der losen, fast phantasieartigen Fügung ein leicht verständlicher (der erste Teil zur Dominante [F-dur] sich emporarbeitend, der zweite unter wiederholter Berührung der Subdominante die Haupttonart wieder festsetzend). Wir notieren die Melodiespitzen mit dem Harmonieschema:



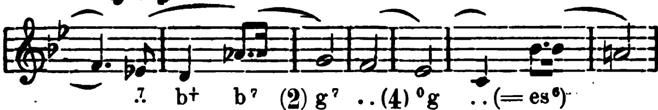

es6 f7 (8) b+ b6 (4) c7

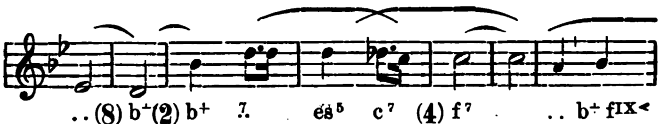

°e (8) °a b+ f7 (4) b+ f7 (4a)

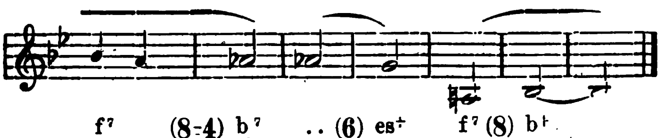

b+ g7 c+ a7 °a (=f+) b6 c7 (8) f+ b6 c7 (8a)


f+ ∴ b6 (8b) c7 f+ c7 f+ b6 c7 (8d) f+

(♩ | ♪) Schlußteil.


∴ b+ b7 (2) g7 ..(4) °g ..(= es6)

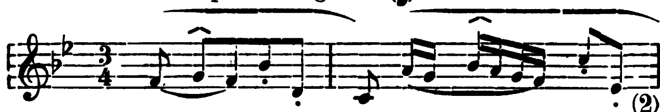

..(8) b+(2) b+ ∴ es5 c7 (4) f7 .. b+ fIX<

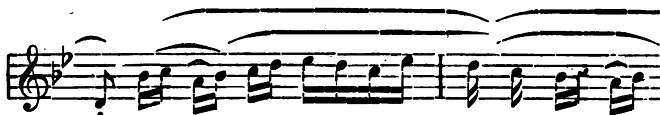

f7 (8-4) b7 ..(6) es+ f7 (8) b+
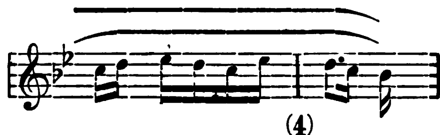
Die **Fuge** (dreistimmig) gehört zu den liebenswürdigsten, anspruchslosesten und wohlklingendsten Stücken des Wohltemperierten Klaviers. Das Rankenwerk der Stimmen ist hier ganz besonders durchsichtig, und Härten, deren Euphonisierung besondere Maßnahmen erforderte, kommen nicht vor. Auch technisch ist das Stück trotz der weiten Lage der drei Stimmen nicht schwer, so daß es zu denjenigen gezählt werden muß, deren Studium zuerst in Angriff genommen werden kann.

Das Thema hat **plagalen Charakter**, d. h. es hat zuerst seinen Schwerpunkt in der Quinte der Tonart (f), von der es sich zur Oktave und deren Terz erhebt, zunächst in ruhig auf- und abschwebender Achtelbewegung, dann etwas lebhafter andrängend in Sechzehnteln und endlich in ununterbrochener Sechzehntelbewegung sich auf der Höhe haltend mit abschließender weiblicher Endung, eine wahre Blumengirlande:

Andantino un poco Allegretto (♩)

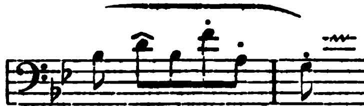




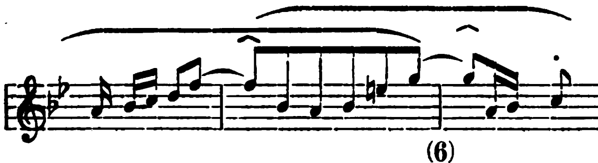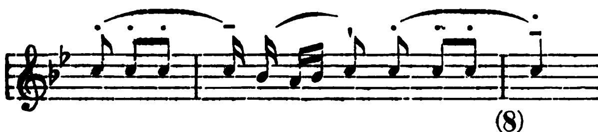


Das Thema füllt gerade vier Takte, und da Bach die Stimmen in direktem Anschluß dasselbe bringen läßt, so entsteht das von Westphal, Spitta u. a. wohlbemerkte besondere Ebenmaß des Werks (d. h. die fast ohne alle

Störungen verlaufende Symmetrie des Aufbaues). Die Beantwortung weicht nur im Anfang von der Transposition in die Quinte ab, und zwar wieder nur darum, weil sie die Modulation zur Dominanttonart machen muß und nicht mit der Harmonie der Dominante einsetzen darf (das darf sie nur, wenn bereits der Dux die Modulation gemacht hat):
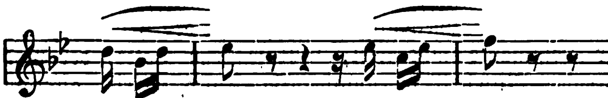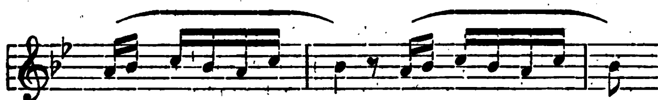


Anstatt eines durchgeführten Gegensatzes haben wir hier zwei, die durch die ganze Fuge streng beibehalten sind, der erste lautet (zum Einsatz des Comes im Alt):





und erleidet nur in seinem ersten Auftakt mehrere geringfügige Änderungen; der zweite Gegensatz (zum Einsatz des Dux im Baß), stellt die Durchführung der Sechzehntelbewegung zur ersten Hälfte des Themas her und begleitet in der zweiten Hälfte die Schlußmotive des Themas mit Sexten:





Die erste Durchführung ist überkomplet, da nach dem Baß nochmals der Sopran einen Themaeinsatz bringt und zwar den Comes (höher als zuerst den Dux, also noch steigernd). Ihn muß man wohl noch (als scheinbare vierte Stimme) zur Exposition rechnen, da bis hierher kein einziges Zwischenspiel auftritt. Sämtliche Zwischenspiele sind übrigens durch Fortspinnung der rankenden Figuration der zweiten Hälfte des Themas gebildet, das erste sogar in seiner ersten Hälfte nur durch eine etwas rosalienhafte Verschiebung der Schlußgruppe von F-dur nach G-moll, welche die Modulation zur Parallele bewerkstelligt; diese Tonart halten zunächst noch drei weitere Takte Zwischenspiel fest (Sopran das Motiv der zweiten Hälfte des Themas weiterschiebend, Baß mit der Umkehrung der ersten Hälfte des Themas spielend) und münden in einen Halbschluß auf d^7. Nun bringt zuerst der Alt das Thema (Dux) in G-moll (Parallele, getreu unterstützt von den beiden Gegensätzen, die nach und nach so ziemlich alle Versetzungen durchmachen, dann folgt der Baß mit dem Comes in C-moll (Parallele der Subdominante), nach einem Zwischenspiel von fünf Takten (mit 8 = 1 ansetzend) abermals der Alt mit der ersten Hälfte des Themas von c aus (c es c g b as usw.) und (mit dem Scheine einer Engführung) der Sopran mit dem vollständigen Dux in Es-dur, so daß der Alt den Comes in Es-dur (es g es b d c) zur definitiven Wiederherstellung der Haupttonart (aus Es-dur nach B-dur schließend) bringen kann. Drei Schlußbestätigungen von je einem Takt bilden dann noch das Ende. Auffällig ist im Vergleich zu anderen Fugen die geringe Breite, welche der Haupttonart am Ende eingeräumt ist (im ganzen nur sieben Takte); der erste Teil der durch die zweimalige Einführung des Comes zweimal zur Dominante moduliert, füllt sechzehn Takte, der modulierende Mittelteil vierundzwanzig Takte, streift allerdings
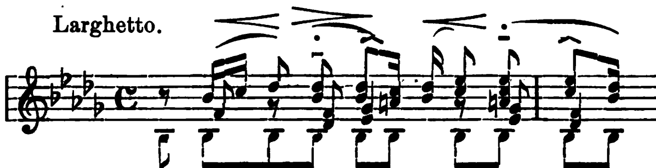
auf dem Wege von der Subdominante der Parallele (C-moll) zur Subdominante (Es-dur) einmal leicht die Haupttonart; immerhin aber muß konstatiert werden, daß in der ganzen zweiten Hälfte der Fuge der Zug zur Subdominantseite fühlbar ist.

I. 22.

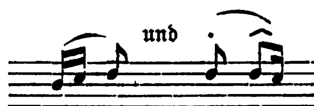
Präludium und Fuge B-moll.

Wir kommen nun wieder zu zweien der erhabensten Stücke des Werkes. Das tiefe Dunkel der Tonart B-moll hat den Altmeister zu Ideen voll heiligen Ernstes begeistert und eine Weihe über seine Töne ergossen, wie sie nur selten anzutreffen ist. Vielleicht dürfte man bei diesen beiden Stücken an die Kirche denken und besonders in dem Präludium ein inbrünstiges Gebet sehen, ein geängstetes und zerschlagenes Herz, das von seinem Gotte liebende Erbarmung erfleht.
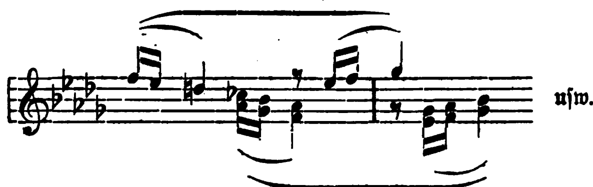
Die vielen Orgelpunkte (fast das ganze Stück ist damit durchsetzt) halten die Melodie gleichsam in unsichtbaren Banden und die aufsteigenden Terzen des Hauptmotivs mit der folgenden Tonrepetition und ausdrucksvollen weiblichen Endung erscheinen wie eine innige Bitte, wie flehend erhobene Hände:



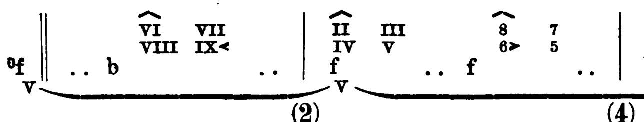
Das ganze Stück ist mit bewunderungswürdiger Meisterschaft aus den beiden Motiven:

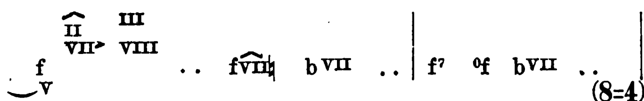


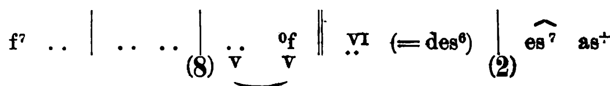
entwickelt, von denen das zweite seine Richtung stets wahrt (fallende Vorhaltslösung) während der erste ebensowohl steigend wie fallend, sowie gelegentlich kombiniert mit seiner Umkehrung verarbeitet wird. Von rührender Naivität des Ausdrucks ist die Episode:

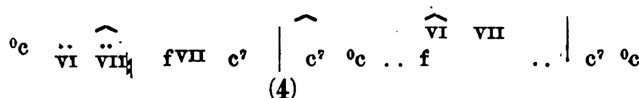


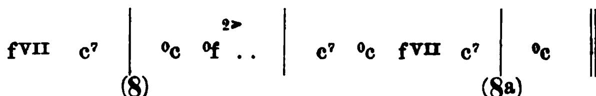
Die harmonische Analyse geben wir nur mit Ziffern:

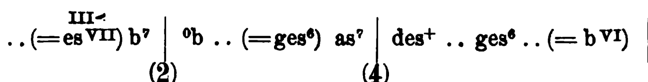




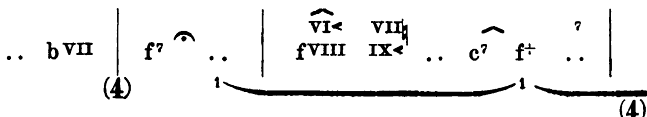


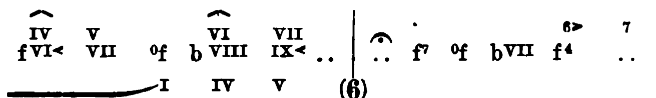


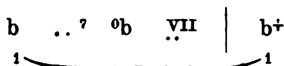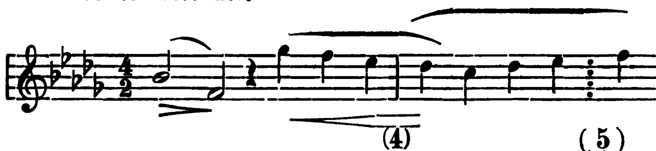












Die (fünfstimmige) Fuge trägt dasselbe ernste Gepräge, behandelt aber Takt und Metrum mit einer Freiheit wie kaum ein anderes Stück des Wohltemperierten Klaviers (was viel sagen will). Ich habe in meiner Ausgabe des Werkes (bei Augener) versucht, den metrischen Sachverhalt vollständig klarzulegen; dabei ergab sich ein vielfacher Wechsel von $^4/_2$- und $^3/_2$- mit $^3/_1$-Takt, welcher letztere schließlich überwiegt. Der $^3/_2$-Takt tritt ähnlich wie in der C-moll-Fuge (I. 2) zweimal im Zwischenspiel auf; der $^3/_1$-Takt entsteht durch Bereicherung des Themas. Halten wir als unerläßlich fest, daß die Lage eines Themas im Takt (seine metrische Natur) einen Hauptbestandteil seines Wesens
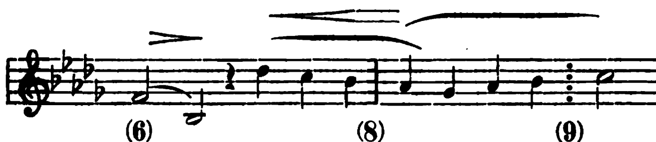
ausmacht, so muß eine vernünftige Interpretation die Schwerpunkte derselben immer wieder an derselben Stelle suchen und finden; das gilt bei der vorliegenden Fuge ganz besonders von der ersten halben Note des Themas, die ohne Frage die schwerere ist, übrigens in Bachs Notierung bis auf ein paar Engführungen auch immer zu Anfang des unverrückt beibehaltenen C-Taktes erscheint. Aber auch für gewisse Schlußbildungen, welche Hauptruhepunkte der Tonbewegung bedeuten, erfordern wir unweigerlich bestimmte metrische Verhältnisse (Schwerpunkt eines schweren Taktes [4., 8.]). Die Folgerungen aus dem etwaigen Zwiespalte dieser Anforderungen müssen unweigerlich gezogen werden, wenn man feste An-Anhaltepunkte für den Vortrag gewinnen will.

Das Thema tritt gravitätisch aus der Tonika herunter in die Dominante und holt dann weit aus zur oberen Sexte, um sich von ihr zur Terz herabzusenken und alsdann von der Sekunde wiederum zur Quinte aufzusteigen:
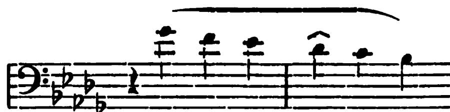
Andante sostenuto.



Doch kann man im Zweifel sein, ob das angeschlossene (5) ansteigende Viertelmotiv nicht schon zum Gegensatz gehört, da unter dem des (4. Takt) der Alt mit dem Comes einsetzt. Da der Dux in der Haupttonart bleibt, so muß der Comes von dieser aus (und zwar von der Harmonie der Tonika aus) zur Dominanttonart modulieren. Deshalb antwortet dem b—f nicht f—c, sondern f—b, während der Rest entschlossen in die Quintbeantwortung übergeht:



Diese erste Beantwortung begreift, wie wir sehen, auch das Anschlußmotiv (5, 9) mit; gleich der nächste Stimmeinsatz aber (Dux im Tenor) bringt statt seiner nur eine weibliche Endung und zwar ein weiteres Hinabsenken von der Terz bis zum Tonartgrundton:



und der vierte und fünfte (1. und 2. Baß mit Comes und Dux) erweitern offenbar die Taktart zum $^8/_1$-Takt, da sie nicht wie der erste und zweite das absteigende und ansteigende Viertelmotiv innerhalb derselben Harmonie halten, sondern die Harmonie zweimal wechseln (Tonika — Dominante — Tonika, bzw. Subdominante [Akkord der dorischen Sexte] — Dominante — Tonika):

1. Baß.

°f .. f⁷ (8/=6)

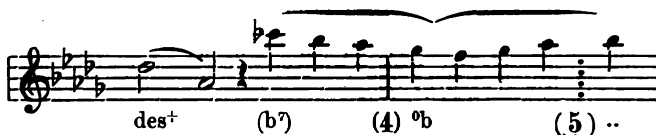
°f °c b⁷ (8) °b

(= es VII/III<)
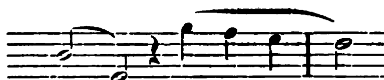
Durch Wiederholung der beiden Viertelmotive (eine Stufe tiefer) entsteht ein einzelner $^4/_2$-Takt, der nach Des-dur moduliert; die zur zweiten Durchführung überleitende Schlußbestätigung besteht aus einem $^8/_1$- und einem $^4/_2$-Takt.

Der erste Stimmeinsatz (Sopran) der zweiten Durchführung, die zugleich den *zweiten* (den *Modulations-*) Teil

der Fuge ausmacht, bringt zwar wieder das Anschlußmotiv, hält also wieder den $^4/_2$-Takt fest, ist aber weder bestimmt als Dux noch als Comes zu qualifizieren, da er zu Anfang den Quartenschritt des Dux, dann aber die Dezime des Comes aufweist (er moduliert von Des-dur nach Es-moll):

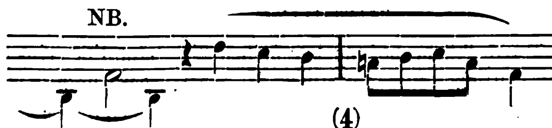


Ihm folgt der Alt mit dem Comes in Es-moll mit gänzlicher Unterdrückung der Fortsetzung des Themas über den 4. Takt hinaus:
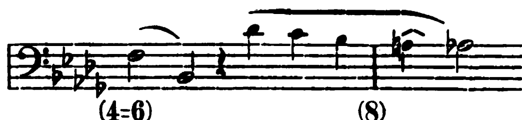


Die drei anderen Themaeinsätze (1. Baß von B-moll nach Es-moll, 2. Baß von Es-moll nach As-moll, Tenor von As-dur nach Des-dur) stehen wieder im $^3/_1$-Takt d. h. haben die erweiterte und bereicherte Form des Themas wie der 4. und 5. Stimmeinsatz der ersten Durchführung (zwischen die beiden letzten tritt ein einzelner Takt $^4/_2$).
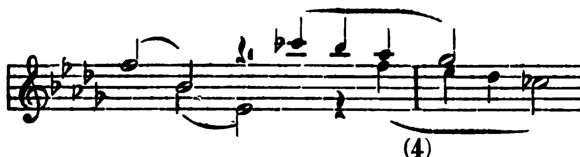
Der dritte Teil (Schlußteil) setzt nach einem dem ersten nachgebildeten Zwischenspiel im $^3/_2$-Takt, das zur Haupttonart zurückleitet, mit einem etwas verspäteten Einsatz des Comes im Tenor ein:
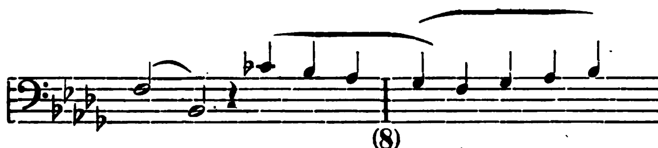


Unter dem Abschluß (4. Takt) setzt der 2. Baß ebenfalls mit dem Comes ein:



und nun (auf den achten zum zweiten umgedeuteten Takt) beginnen die Engführungen, zunächst eine zwischen Sopran und Alt im Abstand einer halben Note:



wozu zu bemerken ist, daß bei Engführungen in so kleinem Abstand (eine Zählzeit) die Nachahmung nur eine mehr äußerliche bleiben muß, da notwendig die metrische Natur des Themas in der Stimme, welche alle eigentlich schweren Zeiten des Themas zu leichten macht, vollständig zerstört wird. Nun folgt zunächst der Tenor mit dem Thema in seiner ersten Gestalt (mit Anschlußmotiv), aber im Anfang nicht recht als Dux oder Comes definierbar:
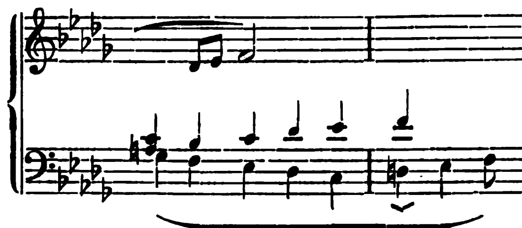


wiederum ein Beleg (deren diese Fuge besonders viele enthält), daß die Unterscheidung von Dux und Comes nur ein gelegentliches Ergebnis der modulatorischen Rücksichten der Exposition ist, nicht aber besonderer Zweck der Fugenkomposition (nicht Dux und Comes sondern Thema und Gegensatz [oder Gegensätze] sind die Hauptelemente der Fuge). Höchst merkwürdig ist die nun folgende gleichzeitige Einführung des Themas in zwei Stimmen (Alt und Tenor):



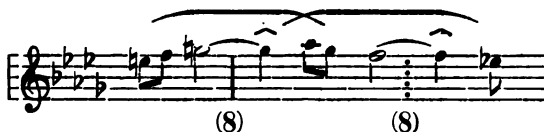
mit welcher der $^3/_1$-Takt eintritt. Ein weit ausgeführtes wunderschönes Zwischenspiel führt auf den vierten Takt (die 𝅝 als Zählzeiten gerechnet, wirklicher $^3/_1$-Takt) zunächst zu einem Trugschluß in B-moll ($ges^+ = \not{T}$), der durch einen eingeschobenen Takt (4a) in einen Halbschluß auf f^7 verwandelt wird; und der Nachsatz, der den fünften Takt überspringt und auch dem sechsten wenig Auftakt gibt, so daß ein Takt $^4/_2$ dazwischen tritt, beginnt mit einer Engführung aller fünf Stimmen im Abstand einer Halben, die wohl kaum ihresgleichen hat:

Sopran.
Alt.
Tenor.
I. Bass.
II. Bass.
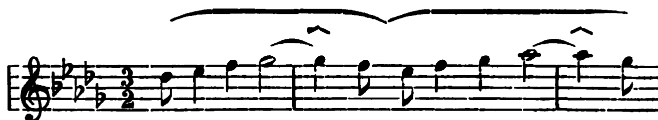


und schließt dann frei ab.
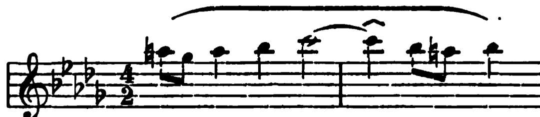
Wir müssen nur noch mit wenigen Worten des *Gegensatzes* gedenken, der zwar (weil das Thema überaus frei behandelt und ganz gegen Bachs sonstigen Brauch mannigfach harmonisch verschieden gedeutet ist) nicht folgerichtig durchgeführt ist, aber doch besonders für die Zwischenspiele (vornehmlich die beiden im $^{3}/_{2}$-Takt) zu großer Bedeutung gelangt. Da, wie bereits betont, das Anschlußmotiv des Themaendes in den zweiten Stimmeneinsatz hinüberragt, so ist eigentlich nur ein einziges Motiv der Inhalt des Gegensatzes, nämlich das synkopische (nebst seiner Umkehrung):



das aber bereits das erste Zwischenspiel ($^{3}/_{2}$-Takt) erweitert:



in welcher Gestalt es zum dritten Stimmeneinsatz beibehalten wird (noch etwas mehr bereichert):
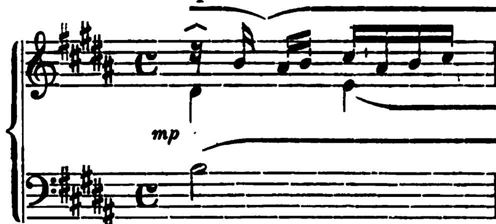


Faßt man diese drei Gestalten als identische auf, so ist allerdings der Gegensatz so ziemlich durch die ganze Fuge zu verfolgen.
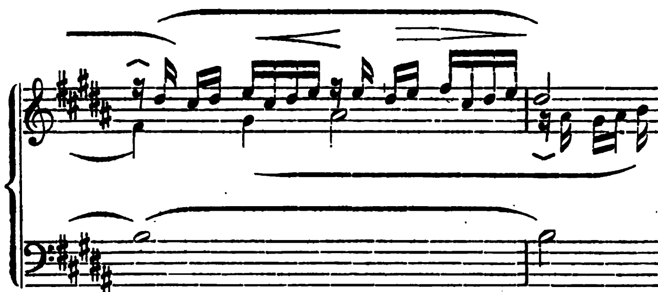
I. 23.

Präludium und Fuge H-dur.
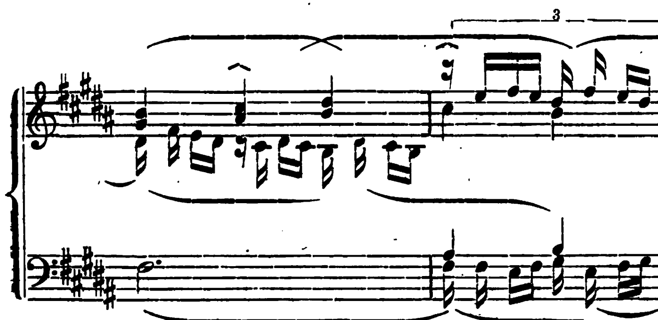
Ein Blick auf die Stücke in Cis-dur, Fis-dur und H-dur (I. 3, I. 13, I. 23) erweist eine höchst bemerkenswerte innerliche Verwandtschaft derselben; daß diese nicht nur in der Verwandtschaft der drei Tonarten, sondern vielmehr in der Verwandtschaft der durch die Tonarten angeregten Ideen besteht, wird man bei eingehender Erwägung unbedingt zugestehen müssen. Alle von den Grundskalen (C-dur und A-moll) weiter abstehenden Tonarten werden je mehr und mehr transzendent, entfernen sich von der schlichten Alltagswelt und werden zu Gebieten erdenentrückten idealen Seins und Empfindens. Wenn wir oben die Stimmung des Cis-dur- und Fis-dur-Präludiums im Sinne selig genießender Naturbetrachtung definieren zu müssen glaubten, so ist das kein Widerspruch hiergegen; gerade im Anschauen der Natur begibt sich der sinnig geartete Mensch am vollständigsten seines Egoismus und geht auf im Gefühle des All-Daseins. Die Tonarten mit Been erscheinen, gegenüber denen mit Kreuzen, als subjektiver, mehr in sich gekehrt; desgleichen ist Moll gegenüber Dur mehr nach innen gewendet. Molltonarten mit vielen Been sind daher die verschlossensten, sozusagen philosophischsten (F-moll, B-moll, Es-moll); Durtonarten mit vielen Kreuzen dagegen fließen über von allumfassender Liebe; sie offenbaren das Glück einer die Harmonie der Welt entzückt schauenden Seele. Es gibt kaum etwas Innigeres bis ins unscheinbarste Sechzehntel mehr Durchgefühltes und mit Wohllaut Getränktes, als dieses kurze Präludium in H-dur. Freilich muß man die Figuration bis ins kleinste durchgliedern und jeder Note ihr Recht geben; spielt man über die weiblichen Endungen, besonders die auf den Schwerpunkt eine Pause (𝄾) bringenden, nichtachtend weg, so kann man auch dieses Stück ruinieren.
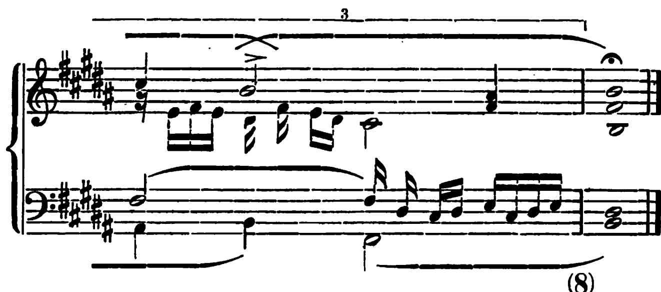
Welche Ruhe breiten gleich die ersten Takte in die Seele:



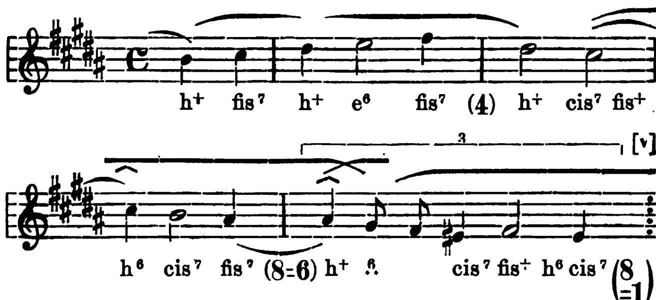


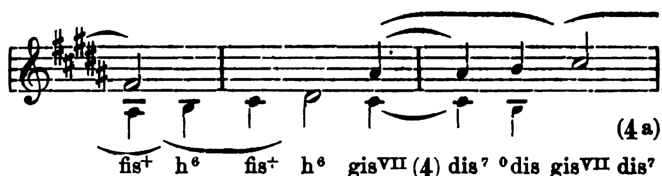
und wie herrlich steigert sich der Ausdruck bis in die letzten aus der Dreistimmigkeit in die Vier= — ja Fünfstimmigkeit übergehenden Takte:

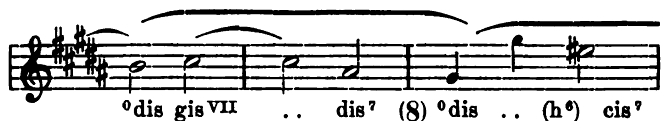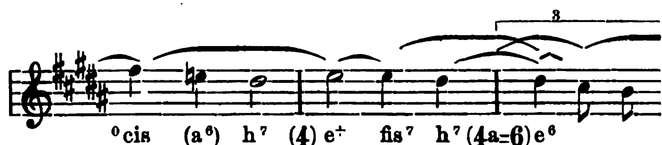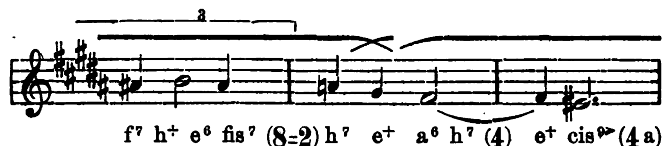




Das Stück besteht aus vier achttaktigen Sätzen, von denen der erste, dritte und vierte am Schluß die hier ersichtliche Triolenbildung bei der synkopischen Klausel haben. Der erste schließt zunächst in der Haupttonart, wendet aber eine Schlußbestätigung zur Dominanttonart (Fis-dur), in welcher unter dem Schlusse der zweite einsetzt (8a = 1). Der zweite Satz ist dem ersten ähnlich, wiederholt den 3.—4. Takt gesteigert und schließt in der Paralleltonart (Gis-moll). Der dritte läßt sich anfangs etwas leichter an (nach Art eines Zwischenspiels) lenkt aber mit Wiederholung des 3.—4. Taktes wieder in die ernste Stimmung ein (Subdominante E-dur), deutet 4a zu 6 um und schließt mit einer Takttriole zur Haupttonart. Der Schlußsatz setzt mit Umdeutung des 8. zum 2. Takte unterm Ende des dritten ein, wendet sich im vierten Takte zur Subdominante (E-dur), die aber schnell zur zweiten Dominante gewandelt wird ($e^{1<}$ = $cis^{9>}$ auf 3a—4a) und schließt ohne nochmalige Berührung der Subdominante mit Takttriole für 6—8 ab:
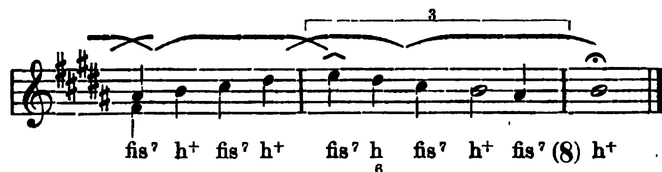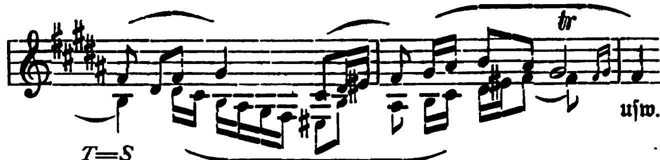












Die Fuge (vierstimmig) macht zwar von dem Kunstmittel der Umkehrung des Themas Gebrauch, ist aber nichtsdestoweniger eine der einfacheren und leichter verständlichen. Daß Fuge und Präludium nicht zufällig und nachträglich zusammengefügt, sondern für einander erfunden sind, beweist die Ähnlichkeit der Themen beider; doch ist die Fuge weniger
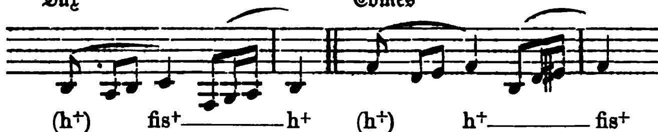
gehalten, ein wenig konventioneller als das Präludium. Das Thema bewegt sich in plagaler Lage um den Tonartgrundton, bis zur Unter- und Oberquarte abweichend:
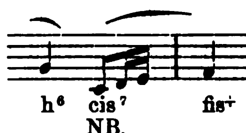


Die Beantwortung weicht in keineswegs selbstverständlicher Weise vom Gewöhnlichen ab; der sonst von Bach befolgte Brauch verlangt, da das Thema mit der Tonika beginnt und endet, vom Comes die Modulation zur Dominante von der Harmonie der Tonika aus (fis als 5 in h⁺ als ersten Ton); Bach konnte also schreiben (nebst 1. Kontrapunkt):



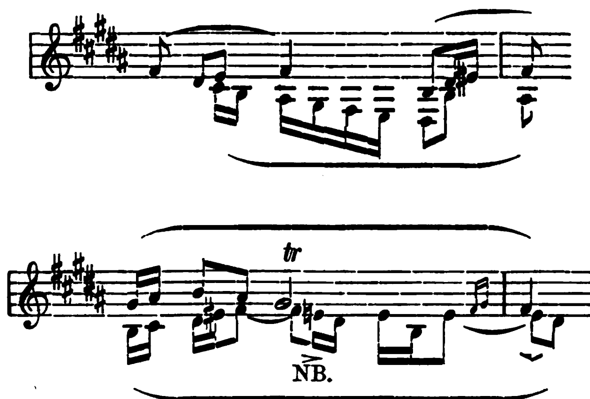
und dieser Comes und sein Kontrapunkt würden auch für den vierten Stimmeinsatz keinerlei Schwierigkeiten gemacht haben. Die Annahme, daß die Fortsetzung Bach von dieser regulärsten Form abgedrängt hätte, ist also ausgeschlossen. Jadassohns Ansicht, daß es Bach um die Konservierung des Quintschrittes zu tun gewesen sei, mit dem das zweite Motiv an das erste ansetzt (cis—fis, fis—h), ist wohl schwerlich stichhaltig, noch weniger, daß ihm die Beantwortung der Quinte (5. Note des Thema, fis) mit der Oktave (h) besonders am Herzen gelegen habe. Vielmehr war es sicher der Harmonieschritt vom ersten zum zweiten Takte, was Bach in die abweichende Bahn drängte:



die Antwort, wie sie oben als zunächst normal erscheinend notiert, hat an einer Stelle einen Harmoniewechsel, wo das Thema ihn nicht hat:
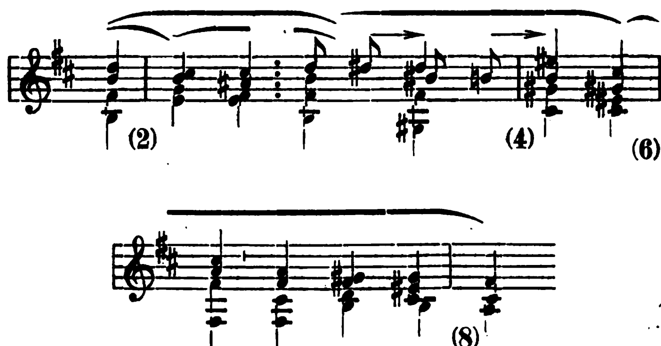


Diese Abweichung wäre viel stärker als die geringfügige in Bachs wirklichem Comes, daß er Auftakt und ersten Schwerpunkt in einerlei Harmonie hält, während die drei Auftaktachtel des Dux vor die Dominante des ersten Schwerpunkts (cis) eine Tonika legen. Bachs Antwort ist also im großen getreuer, bei einigen Abweichungen in kleinern:
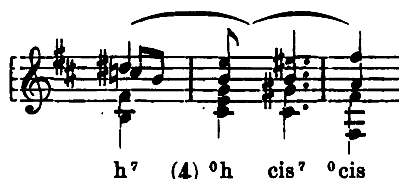


Das zurückmodulierende eis gegen Ende des Gegensatzes ermöglicht den dritten Themaeinsatz ohne Zwischenspiel. So folgen die vier Stimmen (Alt, Tenor, Sopran, Baß) einander in unmittelbarem Anschluß, und die erste Durchführung füllt gerade zwei achttaktige Sätze und schließt in der Dominanttonart ab. Ein mit Motiven des Themas und des

Zur Verdeutlichung der Harmoniefolge diene folgende vierstimmige Darstellung:
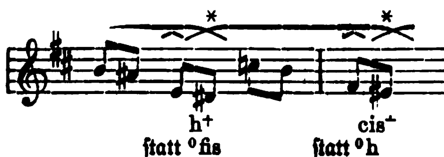


Diese Auslegung entspricht der Schreibweise meiner Ausgabe; doch ist auch das von Bach geschriebene c im dritten Taktmotiv als solches verständlich, wenn man es nämlich als None im h^7 versteht; dann will das dritte Motiv zur Subdominante (°h) zurücksinken; aber die Erhöhung des e zu eis und des g zu gis macht die Subdominante zur zweiten Oberdominante:



Diese Auslegung ist insofern glücklicher, als sie das unbequeme antizipierte h vorm vierten Takt (7 aus cis^7) beseitigt. Vielleicht tut man deshalb besser, in diesem Falle Bachs Originalschreibweise (c statt his und weiterhin f statt eis u. s. f.) wiederherzustellen. Jedenfalls eliminiert aber die eine so gut wie die andere Auffassung, sobald sie mit Vollbewußtsein durchgeführt und im Vortrag zum Ausdruck
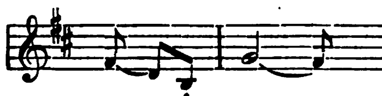
gebracht wird, jedwede übel klingende Note aus dem Thema. Besonders wichtig ist aber (worauf meine Ausgabe nicht genügend hindeutet), daß die Durterzen, welche statt der erwarteten Mollharmonien als Vorhaltslösungen erscheinen:
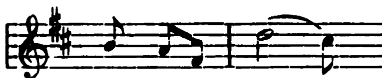


etwas akzentuiert werden, da sie nicht schlichte Endnoten, sondern vielmehr für die Endnoten substituierte, weiterführende, modulierende Töne sind.

Die Antwort hat, da das Thema in seiner zweiten Hälfte die Dominanttonart festsetzt, von dieser aus zur Haupttonart zurück zu modulieren, was bekanntlich durch Wendung nach der Subdominantseite, d. h. Quartenbeantwortung erreicht wird.
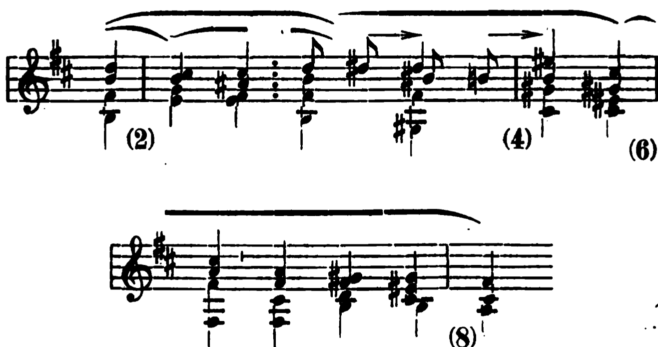
Die Quartenbeantwortung tritt denn in der Tat vom fünften Tone an ein und ist bis zu Ende streng durchgeführt. Die Beantwortung des beginnenden fis mit h war wohl nicht unbedingt nötig, und ist wohl zu erklären durch die alten Hausregeln der Fugenbeantwortung und die Gewöhnung, den Comes mit dem Grundtone anzufangen, wenn der Dux mit der Quinte begonnen hat (was aber nur da streng logisch ist, wo der Dux in der Haupttonart bleibt und der Comes mit Quintbeantwortung gegen die Regel gleich in die Dominanttonart fallen würde). Lautete Bachs Thema nur:



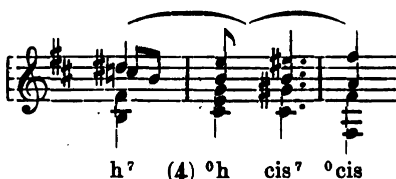
so müßte die Antwort lauten:



Zur Verdeutlichung der Harmoniefolge diene folgende vierstimmige Darstellung:
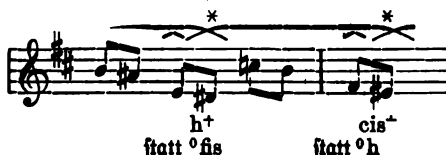


Diese Auslegung entspricht der Schreibweise meiner Ausgabe; doch ist auch das von Bach geschriebene c im dritten Taktmotiv als solches verständlich, wenn man es nämlich als None im h^7 versteht; dann will das dritte Motiv zur Subdominante (^0h) zurücksinken; aber die Erhöhung des e zu eis und des g zu gis macht die Subdominante zur zweiten Oberdominante:



Diese Auslegung ist insofern glücklicher, als sie das unbequeme antizipierte h vorm vierten Takt (7 aus cis^7) beseitigt. Vielleicht tut man deshalb besser, in diesem Falle Bachs Originalschreibweise (c statt his und weiterhin f statt eis u. s. f.) wiederherzustellen. Jedenfalls eliminiert aber die eine so gut wie die andere Auffassung, sobald sie mit Vollbewußtsein durchgeführt und im Vortrag zum Ausdruck
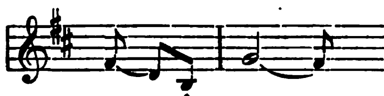
gebracht wird, jedwede übel klingende Note aus dem Thema. Besonders wichtig ist aber (worauf meine Ausgabe nicht genügend hindeutet), daß die Durterzen, welche statt der erwarteten Mollharmonien als Vorhaltslösungen erscheinen:
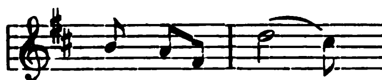


etwas akzentuiert werden, da sie nicht schlichte Endnoten, sondern vielmehr für die Endnoten substituierte, weiterführende, modulierende Töne sind.

Die Antwort hat, da das Thema in seiner zweiten Hälfte die Dominanttonart festsetzt, von dieser aus zur Haupttonart zurück zu modulieren, was bekanntlich durch Wendung nach der Subdominantseite, d. h. Quartenbeantwortung erreicht wird.

Die Quartenbeantwortung tritt denn in der Tat vom fünften Tone an ein und ist bis zu Ende streng durchgeführt. Die Beantwortung des beginnenden fis mit h war wohl nicht unbedingt nötig, und ist wohl zu erklären durch die alten Hausregeln der Fugenbeantwortung und die Gewöhnung, den Comes mit dem Grundtone anzufangen, wenn der Dux mit der Quinte begonnen hat (was aber nur da streng logisch ist, wo der Dux in der Haupttonart bleibt und der Comes mit Quintbeantwortung gegen die Regel gleich in die Dominanttonart fallen würde). Lautete Bachs Thema nur:



so müßte die Antwort lauten:



Die große Ausdehnung des Themas und seine starke Modulation entbindet aber eigentlich durchaus von dieser Beantwortungsart, da sie ihren besonderen Zweck verfehlt, zu Anfang die Haupttonart noch zu markieren. Der harmonische Sinn des Comes, wie ihn der 1. Gegensatz schon ziemlich klarstellt, ist:

a b

(2)

°cis fis VII h 7 h III< (e 7) e 7
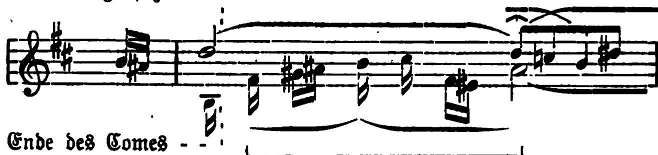
c d
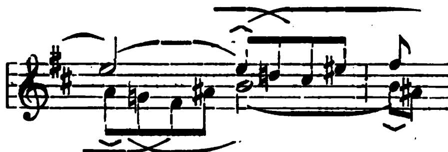
(6) (8)

a+ (=fis 7) °fis gis VII fis 7 °fis
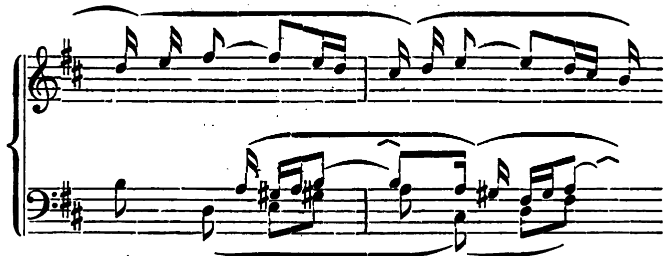
Dieser erste Gegensatz spielt durch die ganze Fuge fast unausgesetzt eine Hauptrolle, wenn auch nicht unverändert in seiner ganzen Ausdehnung, so doch mit seinen drei Hauptmotiven a, b und c mannigfach auf mehrere Stimmen verteilt. Das Motiv a und der Anlauf zu b erscheinen bereits beim nächsten Themaeinsatz (Baß) in der Umkehrung:

und zwar in derselben Stimme (Alt), welche den ersten Themaeinsatz und den ersten Kontrapunkt gebracht hat; den Rest des Gegensatzes bringt dagegen die zweite Stimme (Tenor) bis zu Ende getreu in rechter Bewegung. Dieselbe Verteilung des Gegensatzes findet beim vierten Stimmeneinsatz zwischen Tenor und Baß statt. Besonders reichliche Verarbeitung erfährt das Schlußmotiv des Gegensatzes (d), das bereits in den kurzen, zwischen dem zweiten und dritten Stimmeneinsatz eingeschobenen Zwischenspiel von der zweiten Stimme aufgenommen wird:
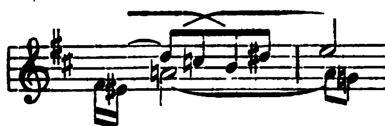




Die hier anschließende zwischen den beiden Stimmen wechselnde synkopische Figur ist wohl als der Keim der weiterhin folgenden längeren Zwischenspiele folgender Gestalt anzusehen:
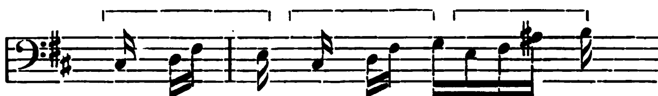


Letztere wirken aber wie lindernder Balsam und milder Trost gegenüber den gewaltsam vorwärtsdrängenden Schiebungen der ursprünglichen Form, bei denen ähnlich wie im Thema Vorhaltslösungen chromatische Veränderungen erleiden:



cis^7 $^0\text{cis}^{\text{I}>}$ h^7 $\text{e}^+_{3>} = \text{h}^{\text{VII}}$ u. s. f.
$= \text{e}^{\text{VII}}$

Das Motiv a des ersten Kontrapunkts gelangt von der zweiten Durchführung ab zu neuer Bedeutung und zwar in seiner nicht umgekehrten Urgestalt, indem es sich vervielfältigt zu einem gewundenen Sechzehntelgange:

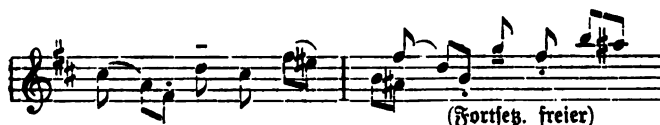


der besonders bei den Engführungen (s. unten) größere Dimensionen annimmt.

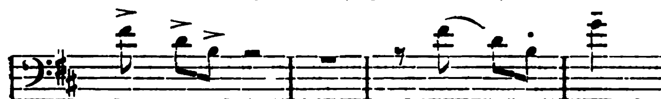
Das Motiv c des ersten Kontrapunkts (Synkope) gelangt ebenfalls weiterhin zu selbständiger Bedeutung und zwar in der verfeinerten Gestalt, die zuerst die zweite Durchführung andeutet:

die aber erst im Schlußteil zu voller Ausbildung an ihrer rechten Stelle im Gegensatz selbst gelangt:

die sie nun als definitive Bereicherung beibehält. Erstaunlich ist die Freiheit, mit welcher Bach hier die Form handhabt; diejenigen, welche behaupten, daß diese Fuge ergrübelt und hauptsächlich kontrapunktischen Kombinationen zuliebe so geartet sei, wie sie ist, scheinen die Augen gar nicht recht aufgemacht zu haben. Der Gegensatz ist wie gesagt nur sehr frei beibehalten. Umkehrung, Verlängerung, Verkürzung des Themas kommen nicht vor, selbst eigentliche Engführungen nicht, statt deren vielmehr einige Schein-Engführungen sich präsentieren:



d. h. sobald eine neue Stimme mit dem Anfang des Themas folgt, gibt die alte dessen Fortsetzung auf — gewiß keine ergrübelte Kombination, sondern nur ein leichtes Spiel mit einfachen kontrapunktischen Mitteln. Ganz originell (man könnte versucht sein zu sagen: humoristisch, wenn das in diesem Werke zulässig wäre) ist das zweimal vorkommende, gleichsam verfrühte Intonieren des Themaanfangs mit sofortigem Wiederverstummen in einer Stimme, die vier Takte später denselben Einsatz wirklich zu bringen hat:



(Tenor zu Anfang der zweiten Durchführung; ebenso in E-moll derselbe zwei Sätze später).

Der Aufbau des Ganzen ist:

I. Exposition: Dux im Alt, Comes im Tenor, nach vier freien ♩ | ♩ Takten Dux im Baß und weiter nach zwei freien ♩ | ♩ Takten Comes im Sopran. Ein längeres Zwischenspiel (8 ♩ | ♩ Takte) lenkt die durch eine Schlußbestätigung von H-moll nach Cis-moll verschobene Tonart wieder zurück, so daß der Tenor (nach dem erwähnten verfrühten Einsatz) durch Vortrag des Dux in der Haupttonart eine zweite Durchführung markieren kann.

II. Modulationsteil. Nach einem längeren Zwischenspiele (8a, 8b, 1—8 mit dem zweiten voreiligen Tenoreinsatz) bringt zunächst der Tenor das Thema (Dux) in E-moll (nach H-moll schließend), ihm folgt nach zwei freien Takten die erste Schein-Engführung zwischen Alt und Sopran (ersterer in Fis-moll, letzterer in H-moll aber das Thema nicht zu Ende führend, sondern frei auslaufend, übrigens die Periode regulär ausfüllend). Daran schließt der Baß (wieder mit dem vollständigen Thema, aber mit dem Anfangsschritt des Comes [e d]) in H-moll, und wie eine Art Bestätigung dieser vollständigen Durchführung eine Schein-Engführung des Dux durch alle vier Stimmen (nach je zwei Takten abgelöst): Sopran (H-moll), Alt (E-moll), Baß (A-dur), Tenor (D-dur, bis zu Ende geführt, daher nach A-dur schließend). Aber damit hat sich der Meister noch nicht genug getan. Der Baß ergreift abermals von A-dur aus (aber als Comes) das Wort und schließt mit dem vollständigen Thema nach D-dur; nach sechs freien Takten (1—4, 3a—4a) greift der Tenor mit dem Dux in Fis-moll ein, nach Cis-moll führend, von wo zwei eingeschobene Takte nach E-dur lenken (h⁷): nun endlich erfolgt der Abschluß des Mittelteils durch Vortrag des Dux (abermals im Baß) in E-dur (statt E-moll; Akkord der dorischen Sexte) nach H-moll zurücklenkend.

III. Der Schlußteil besteht noch aus vier achttaktigen Sätzen, deren ersten der Vortrag des Dux in H-moll durch den Tenor ausfüllt, dessen Abschluß in Fis-moll zwei Schlußanhänge (8a, 8b) zum Halbschluß auf fis⁷ wenden, worauf ein Zwischenspiel von acht Takten D-dur und H-moll ausprägt. Der dritte Satz enthält eine Schein-Engführung des Themas in H-moll und E-moll zwischen Tenor und Baß, der vierte bringt nach zwei freien Takten noch einmal den Dux im Alt (nicht ganz zu Ende kommend). Wir sehen: es bleibt von der vermeintlichen Überkünstelung des Werkes herzlich wenig übrig. Wer das Thema richtig verstanden hat und dadurch in die Lage gesetzt ist, jede Note desselben wohlklingend zu finden und wohlklingend zu machen, der wird sich ohne Beschwer durch die ganze Fuge durchfinden.

Elementar-Schulbuch
der
Harmonielehre
von

Dr. phil. et mus. **Hugo Riemann,**
Professor der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Gr. 8°. 200 Seiten.

Preis brosch. 3 Mark, in Schulband gebunden 3.50 Mark.

Inhalt: Vorwort. — Vorbereitung: Das musikalische Alphabet. Ganztöne und Halbtöne. Oktaven. — 1. Kapitel. *Die drei Hauptharmonien der geschlossenen Tonart:* Allgemeine Normen für den 4stimmigen Satz des einzelnen Akkords. Allgemeine Normen für die Fortschreitung von einem Akkorde zu einem anderen. Schlichter Quintschritt. Gegenquintschritt. Ganztonschritt. Quartsextakkord. Durchgangstöne. Seitenwechsel. Quintwechsel und Querstand. Gegenquintwechsel. Vorhalte. — 2. Kapitel. *Parallelklänge und Leittonwechselklänge:* Erweiterung der Kadenz durch scheinkonsonante Zwischenharmonien. Terzwechsel. Leittonwechsel. Leittonwechselklänge. Kleinterzwechsel. Ganztonwechsel. Tritonuswechsel. Altschlüssel. Terzschritt. Kleinterzschritt. Leittonschritt. Tenorschlüssel und Diskantschlüssel. Durchführung der Figuration einer Stimme. — 3. Kapitel. *Letzter Ausbau der tonalen Harmonik. Zwischenkadenzen. Charakteristische Dissonanzen:* Leittonwechselklang des schlichten Quintklanges. Der schlichte Quintklang mit alterierter Terz. Der Parallelklang und Leittonwechselklang des Gegenklanges der Tonika. Zwischendominanten und Zwischenkadenzen. Charakteristische Dissonanzen. — 4. Kapitel. *Vervollständigung der Dissonanzlehre. Modulation:* Übersicht der Dissonanzbildungen. Kirchentöne. Modulation. Schluß. Halbschluß. Phrygischer Schluß. Trugschluß. Orgelpunkt. Notierung für transponierende Instrumente. — *Register.* — *Aufgaben.* — *Musterbeispiele.*

Während die anderen Harmonie-Lehrbücher des Verfassers mehr oder weniger noch Kampfstellung einnehmen und sich mit der älteren Lehrmethode (Generalbaß) auseinandersetzen, enthält sich das vorliegende Elementar-Schulbuch aller Polemik, aber auch aller irgend entbehrlichen naturwissenschaftlichen, ästhetischen und historischen Motivierungen und beschränkt sich ganz darauf, dem Schüler, der einen korrekten normalen vierstimmigen Satz schreiben lernen will, dazu die erforderlichen Anweisungen zu geben; dasselbe soll nicht frühreife lästige Frager großziehen, sondern auf dem kürzesten Wege Geschicklichkeit im Tonsatz und Einsicht in das Wesen der musikalischen Logik vermitteln.

14. G. Schroeder, Katechismus des Dirigierens u. Taktierens (der Kapellmeister und sein Wirkungskreis). 3. umgearbeitete Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

15. Riemann, Katechismus der Harmonie- u. Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz). 3. umgearbeitete Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

16. Riemann, Vademecum der Phrasierung. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

17. Riemann, Katechismus der Musik-Ästhetik (Wie hören wir Musik?) 2. umgearbeitete Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

18. 19. 29. Riemann, Katechismus der Fugen-Komposition. 3 Teile. I. u. II. Teil: Analyse von J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier". 2. Aufl. Brosch. jeder Teil 1,50 M. Beide Teile in einen Band geb. 3,50 M. III. Teil: Analyse von J. S. Bachs „Kunst der Fuge". Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

20. Riemann, Katechismus der Gesangskomposition (Vokalmusik). Brosch. 2,25 M. Geb. 2,75 M.

21. Riemann, Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

31. Riemann, Katechismus der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

32. Thauer, Katechismus des modernen Zitherspiels. Brosch. 2,40 M. Geb. 2,80 M.

33. Stahl, Geschichtl. Entwicklung d. evang. Kirchenmusik. Brosch. 1 M. Geb. 1,30 M.

34. Winter, G., Das deutsche Volkslied. Kurze Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes. Preis brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Druck von Hesse & Becker, Leipzig.

Max Hesses illustrierte Katechismen.
Nr. 19.

Katechismus der Fugen-Komposition

(Analyse von J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ und „Kunst der Fuge“)

von

Hugo Riemann,
Dr. phil. et mus.
Professor der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Zweiter Teil.

Zweite Auflage.



Leipzig,
Max Hesses Verlag.
1907.

Holzfreies Papier.

Inhalt.

Erster Teil:

Zweiter Teil:

Der dritte Teil enthält die Analyse von J. S. Bachs „Kunst der Fuge.“

II. 1.

Präludium und Fuge C-dur.

Ungleich großartiger, pompöser als das C-dur-Präludium des ersten Teils ist das in derselben Tonart stehende den zweiten Teil eröffnende. Mag es sein, daß es nur eine Überarbeitung und Erweiterung eines älteren Stückes ist (Spitta II, 663); jedenfalls schien die ältere Skizze in ausgeführter Gestalt Bach würdig, an die Spitze des Gegenstücks seines großen Jugendwerkes gestellt zu werden. Gewaltig holt das über doppeltem Pedaltone (Cc) einsetzende Hauptmotiv aus:

Moderato, poco maestoso e sempre espressivo.

(4) *f assai*

dim.

(4)

Das ganze aus acht Sätzen mit einigen wenigen Einschaltungen und Schlußbestätigungen bestehende Stück ist durch freie an vier Stimmen verteilte Weiterspinnung der Motive dieses einleitenden Halbsatzes entwickelt. Bemerkenswert und sogleich einen Gegensatz gegen alle Präludien des ersten Teils bildend ist die Kongruenz der ersten und zweiten Hälfte des Stückes nach Art der Sonatenform, die fast notengetreue Wiederholung des Hauptinhaltes mit veränderter Tonart; dieselbe ist um so merkwürdiger, als der Weg, den die Modulation nimmt, keineswegs ein derartiger ist, daß er bei der Transposition in die Quarte (Subdominante), welche Bach für die Wiederholung zum Ausgange nimmt, zum Abschluß in der Haupttonart führen mußte. Vielmehr hat der erste Teil selbst eine so ausgesprochene Tendenz zur Subdominante, daß die Transposition zu ganz auffallenden vertieften Subdominant-Wirkungen führt. Natürlich ist die Modulation gegen das Ende so geführt, daß dennoch die Haupttonart wieder erreicht und festgesetzt wird. Ich kann mich des Gefühls nicht erwehren, daß es der „alte" Bach ist, der hier zu uns spricht, der nicht mehr wie der junge von 1722 zur Dominante und über dieselbe hinausstürmt, sondern nachdenklich in sich einkehrt und an Ursprung und Ende des Irdischen erinnert (man beachte besonders die beiden im ersten und zweiten Teil den Knotenpunkt bildenden Akkorde der neapolitanischen Sexte ($^0d^{2>}$ und $^0g^{2>}$).

(4) (6) (6a) (8)

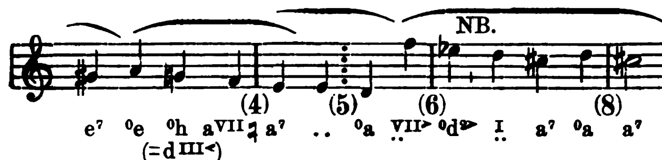
c^+ $\overset{6}{..}$ $f^{(6)}$ g^7 c^+ .. f^6 g^7 c^+ f^6 g^7 c^+

1. Satz: in der Haupttonart.

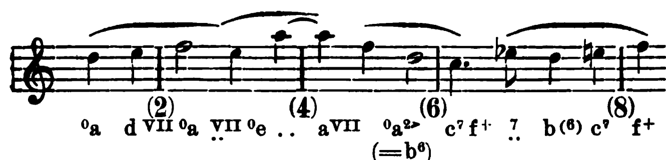
(2) (4) (6) (6a) (8=2)

$\overset{6}{..}$ d^7 g^- c^6 d^7 g^+ $\overset{7}{..}$ c^+ a^7 ^0a $\overset{VII}{..}$ e^7 ^0e a^{VII}

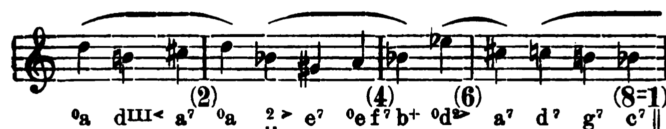
2. Satz: zur Dominante und Parallele.



|| 3. Satz: zur Parallele der Subdominante (D-moll).

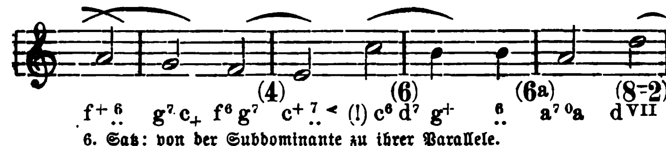


|| 4. Satz: zur Subdominante (F-dur).
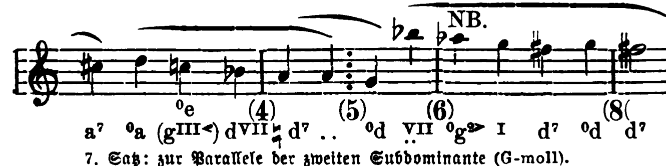


|| 5. Satz: über die zweite Subdominante (B-dur) zur Subdominante (F-dur).

(NB. Wiederholung des 2.—4. Satzes . . . .



6. Satz: von der Subdominante zu ihrer Parallele.

. . . .



7. Satz: zur Parallele der zweiten Subdominante (G-moll).

. . . . freie Rückleitung ——>)

°d g^VII (2) °d VII a^7 °a c^VII g^7 c^+ d^7 g^7 (4a) c^+ 7 f^+ 6

8. Satz: über die Subdominante zur Haupttonart zurück.

g^7 c^+ g^7 (8) c^+ f^- b^6 c^7 f^+ g^7 c^+

Gewiß ein sehr merkwürdiges Stück!

Wie ein harmloses Spielzeug nimmt sich neben diesem Präludium die zwar nicht kurze aber dennoch nur sehr kleine dreistimmige Fuge aus, die eigentlich nur aus zwei Durchführungen besteht und aus der Haupttonart überhaupt (bis auf die selbstverständliche Dominantmodulation des Comes) nicht recht herauskommt. Das Thema gehört zu den ruhigen, sofern es sich innerhalb derselben Dreiklangslage hält (vgl. I. 11) und um die Terz herum balanciert, zunächst mit versuchtem Aufschwung, dann aber in musikalischen Kleinkram sich verzettelnd:

Con moto.
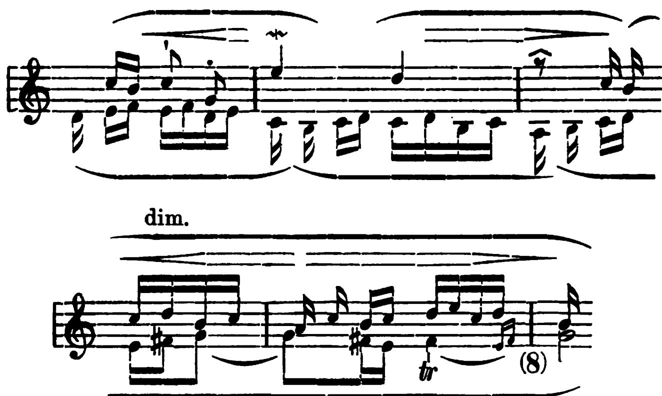
dim.

poco *f*

(4)

Der Comes löst seine Aufgabe, zur Dominante zu modulieren, in der üblichen Weise, daß er zunächst in der Harmonie der Tonika einsetzt (mit verziertem c statt d, g — c

mit c — g beantwortend), dann aber zur strengen Quintbeantwortung übergeht. Der Gegensatz wächst aus der bewegten zweiten Hälfte des Themas als deren natürliche Fortsetzung heraus:



Die beiden ersten Thema-Einsätze füllen gerade einen achttaktigen Satz; da aber die dritte Stimme (Unterstimme) sich gleichfalls sofort anschließt, so erhalten wir eine dreigliedrige Periode (Nachsatz wiederholt), die zugleich den ersten Teil der Fuge ausmacht. Der nur sehr kurze mittlere (Modulations-)Teil treibt zunächst sein Spiel mit dem Anfangsmotiv des Themas in den beiden Oberstimmen, während in der Unterstimme der Gegensatz weiter läuft; aus diesem achttaktigen (aber durch Wiederholung des 6. Taktes erweiterten) Zwischenspiele wächst eine zweite Durchführung heraus, indem auf die Schlußnote (mit Umdeutung des achten Taktes zum ersten) der Alt mit dem Thema (Dux) in D dorisch einsetzt; ihm folgt der Sopran mit dem Comes ebenfalls in D dorisch. Ohne Zweifel schwebte Bach eine solche Hereinziehung des einst so hochbedeutsamen ersten Kirchentones (Dux) und seines plagalen (Comes) vor; für unser modernes (auch schon für Bachs) harmonisch geschultes Ohr ist aber das wirkliche Endergebnis dieser Modulations-

weise nur die Festhaltung und nachdrückliche Betonung der Subdominantharmonie. Ich setze die Stelle her:

*

Dux

Comes

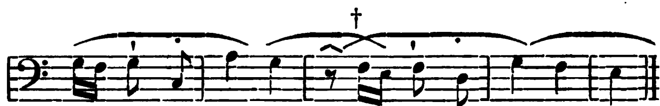
*

tr

(8)

Die beiden b bei * stempeln freilich die Tonart des Dux zum wirklichen D-moll um (die Harmonie zu dem rein dorischen Anfangsmotiv ist $d^7 - g^+$) und der Comes steht offenbar ganz rein in A-moll (a^{VII}). Nun, sei dem, wie es wolle — unbestreitbar ist das Faktum, daß der Modulationsteil das Thema in der Parallele der Unterdominante bringt. Diese zweite Durchführung ist übrigens inkomplet,

anstatt eines dritten Themaeinsatzes folgt vielmehr ein weiteres achttaktiges Zwischenspiel, das nur die beiden Oberstimmen mit den Hauptmotiven beschäftigt und zur Subdominanttonart (F-dur) schließt; ein Trugschluß macht f^+ zu ^0a d. h. f^6 (Subdominante) und gibt Anlaß zu einem Anhang von zwei Takten, die zur Haupttonart zurückschließen (7a — 8a). Die nun folgende dritte Durchführung steht wieder in der Haupttonart, d. h. eröffnet den Schlußteil, der durch eine ungewöhnlich lange Coda besonders groß geraten ist. Die dritte Durchführung bringt im Baß den Comes, nach vier Takten Zwischenspiel, die die Periode abschließen, im Alt den Dux, und an ihn direkt anschließend, einen zweiten achttaktigen Satz ausfüllend im Sopran den Comes, so daß am Schluß der dritten Durchführung wieder die Dominanttonart erreicht ist. Die Coda lenkt sofort zur Haupttonart zurück und besteht aus einem nach Art des ersten Zwischenspiels angelegten achttaktigen Satze, der gegen Ende die Subdominanttonart leicht streift (c^7), den Nachsatz wiederholt, dabei im Baß zum Schluß auf der Terz gelangt, der eintaktig verbessert wird, aber durch vorbereiteten Trugschluß (e^7 — ^0e) abermals das Ende hinausschiebt. Es folgen daher zunächst noch drei viertaktige Schlußbekräftigungen (die dritte über Orgelpunkt auf c) und eine eintaktige und eine zweitaktige; die drei viertaktigen entpuppen sich bei näherer Betrachtung als eine nochmalige Durchführung des Themas (Dux) durch alle drei Stimmen aber in einer vereinfachten Gestalt, ohne die Sechzehntelbewegung der zweiten Hälfte, für welche aber die anderen Stimmen Ersatz leisten:
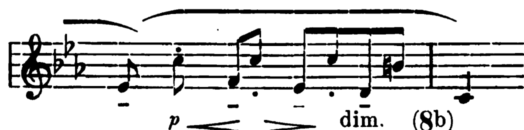


statt: †

II. 2.

Präludium und Fuge C-moll.
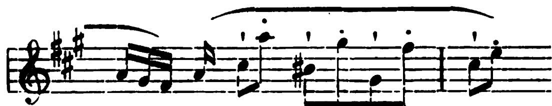
Erschien uns das C-moll-Präludium des ersten Teils leidenschaftlich vibrierend, voll verhaltener Kraft, so eignet dem des zweiten Teils ein sanfterer Charakter; es liegt ein Schleier stiller Wehmut über dem Stück, das mit seinen zum Teil beinahe heiteren, tanzartigen Motiven (auch die scharfe Gliederung durch eine Reprise in der Mitte und einer Anzahl ausgeprägter Schlußformeln ist tanzartig — man könnte etwa an die Allemanden Bachs denken) auf der einen Seite und zwei herb sich durchringenden chromatischen Baßgängen auf der anderen Seite als eine ganz eigenartige Mischung verschiedenartiger Stimmungen erscheint. Das Anfangsmotiv erinnert sehr an das des Fis-moll-Präludiums im ersten Teil, ist aber weniger gerundet (männliche Endungen), etwas mehr widerstrebend (die gewellte Figur zwar absteigend wie dort, aber im Kleinsten — im Unterteilungsmotiv — anstrebend):





dort:
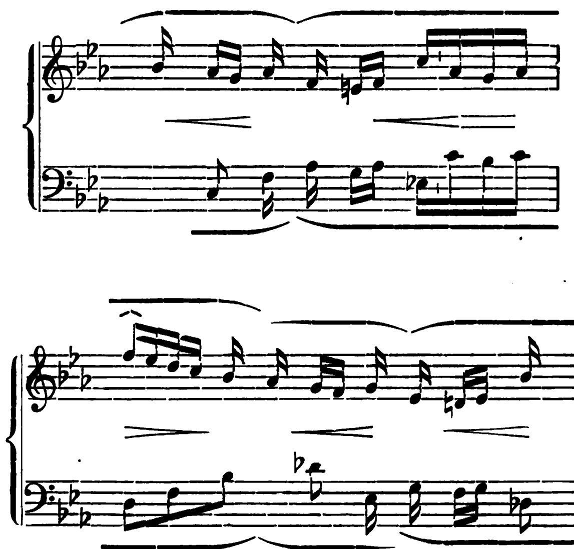




Dieser erste Hauptgedanke kehrt in der Parallele (Es-dur) am Schluß des ersten Teils wieder mit dem ausgesprochenen Charakter der Schlußbestätigung und muß auch am Anfang ähnlich verstanden werden, d. h. das ihm noch vorausgeschickte c in der Unterstimme (𝄐) markiert eigentlich einen achten Takt, der zunächst durch obigen Gedanken (dessen zweite Hälfte durch Stimmenvertauschung der ersten Hälfte gebildet ist) und weiter durch vier fester gefügte zur Einheit verwachsene Takte bestätigt wird, in denen die aufstrebende Natur der kleinsten Motive sich energischer geltend macht (Quartengänge im Baß) und ein tiefschmerzlicher Zug aus der Chromatik der Unterstimme und der an das F-moll-Präludium des ersten Teils erinnernden Führung der Oberstimmen spricht:

pf

[v]

NB. NB. (8=1)

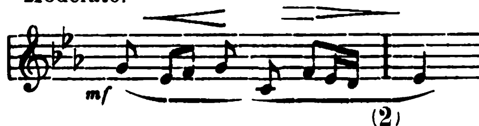
Nun erscheint — ohne Umdeutung des Schlußtaktes, aber durch dessen weibliche Endung vorbereitet, das Hauptthema leicht modifiziert:
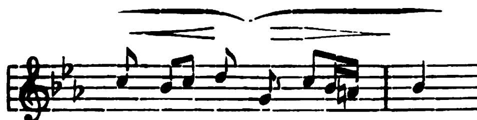


wiederum ein vollständiger achttaktiger Satz mit Ganzschluß in F-moll, dem als Coda ein zweiter folgt (— immer noch das Hauptmotiv kenntlich erhaltend —) mit zwei Weitungen (3a—4a zurücklenkend zur Haupttonart; 5a—6a noch einmal einen chromatischen Baßgang bringend), aber ohne weiteren Anhang, mit Nachbildung der Klausel des ersten Teils schließend.

Die Fuge (in den beiden letzten Sätzen vierstimmig, bis dahin nur dreistimmig; man könnte an die Orgel denken und annehmen, daß zuletzt das Pedal hinzutritt) gehört zu den ruhigen, schlichten, sofern das Thema sich im Quintumfang des tonischen Dreiklangs hält und in Achteln mäßiger Bewegung einhergeht:

Moderato.
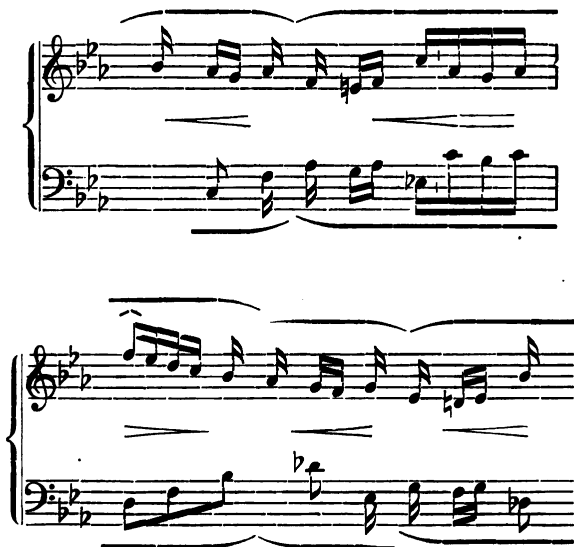


Da dasselbe nicht moduliert, so hat die Beantwortung die Modulation zur Dominante von der Harmonie der Tonika aus (c statt d zu Anfang) zu vollziehen:
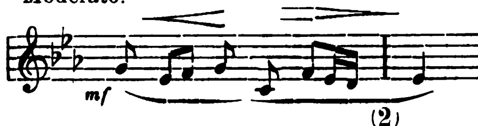


Einen eigentlichen Gegensatz hat die Fuge nicht, da das Thema auf Engführungen und Kombinationen mit seiner Verlängerung und Umkehrung veranlagt ist. Der erste Teil spielt sich einfach ab; er besteht aus zwei Durchführungen in der Haupttonart, deren erste die drei Stimmeneinsätze Alt, Sopran, Tenor (vor letzterem zwei Takte Zwischenspiel, zur Haupttonart zurücklenkend) in einem achttaktigen Satz bringt (Dux, Comes, Dux); ein zweiter Satz beginnt nach vier Takten Zwischenspiel, die zur Parallele schließen, und besteht zunächst aus zwei Thema-Einsätzen: Comes im Baß (mit G-dur statt G-moll endend) und Dux im Sopran (die beiden ersten Motive punktiert:), worauf zwei Wiederholungen des vierten Taktes mit allmählichem Herabsinken aller drei Stimmen den Schluß von C-moll nach As-dur und F-moll verlegen; der Nachsatz beginnt nun mit dem Comes im Alt (doch mit Vermeidung der Modulation zur Moll-Dominante, zur Haupttonart schließend), der wiederholte 6. Takt verwandelt nochmals den Ganzschluß in einen Halbschluß, so daß der Baß abermals das Thema (Comes) nehmen kann und zwar von der Harmonie der Tonika aus zur Unterdominante schließend. Da die Subdominante auf den 8. Takt trifft, so wird der 8. zum 6.,

Nun erscheint — ohne Umdeutung des Schlußtaktes, aber durch dessen weibliche Endung vorbereitet, das Hauptthema leicht modifiziert:
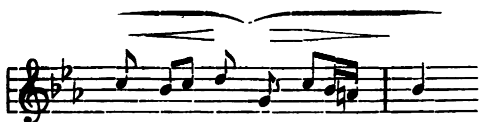


wiederum ein vollständiger achttaktiger Satz mit Ganzschluß in F-moll, dem als Coda ein zweiter folgt (— immer noch das Hauptmotiv kenntlich erhaltend —) mit zwei Weitungen (3a—4a zurücklenkend zur Haupttonart; 5a—6a noch einmal einen chromatischen Baßgang bringend), aber ohne weiteren Anhang, mit Nachbildung der Klausel des ersten Teils schließend.

Die Fuge (in den beiden letzten Sätzen vierstimmig, bis dahin nur dreistimmig; man könnte an die Orgel denken und annehmen, daß zuletzt das Pedal hinzutritt) gehört zu den ruhigen, schlichten, sofern das Thema sich im Quintumfang des tonischen Dreiklangs hält und in Achteln mäßiger Bewegung einhergeht:



Da dasselbe nicht moduliert, so hat die Beantwortung die Modulation zur Dominante von der Harmonie der Tonika aus (c statt d zu Anfang) zu vollziehen:



Einen eigentlichen Gegensatz hat die Fuge nicht, da das Thema auf Engführungen und Kombinationen mit seiner Verlängerung und Umkehrung veranlagt ist. Der erste Teil spielt sich einfach ab; er besteht aus zwei Durchführungen in der Haupttonart, deren erste die drei Stimmeneinsätze Alt, Sopran, Tenor (vor letzterem zwei Takte Zwischenspiel, zur Haupttonart zurücklenkend) in einem achttaktigen Satz bringt (Dux, Comes, Dux); ein zweiter Satz beginnt nach vier Takten Zwischenspiel, die zur Parallele schließen, und besteht zunächst aus zwei Thema-Einsätzen: Comes im Baß (mit G-dur statt G-moll endend) und Dux im Sopran (die beiden ersten Motive punktiert: ♪ ♫ ♪), worauf zwei Wiederholungen des vierten Taktes mit allmählichem Herabsinken aller drei Stimmen den Schluß von C-moll nach As-dur und F-moll verlegen; der Nachsatz beginnt nun mit dem Comes im Alt (doch mit Vermeidung der Modulation zur Moll-Dominante, zur Haupttonart schließend), der wiederholte 6. Takt verwandelt nochmals den Ganzschluß in einen Halbschluß, so daß der Baß abermals das Thema (Comes) nehmen kann und zwar von der Harmonie der Tonika aus zur Unterdominante schließend. Da die Subdominante auf den 8. Takt trifft, so wird der 8. zum 6.,

d. h. es werden nochmals zwei Takte notwendig, die durch sequenzartige Nachbildung (eine Stufe höher, aber ohne das Thema) den Schluß nach G-moll (Moll-Dominante) rücken; da aber eine Sequenzbildung selbst niemals befriedigend schließen kann, so gibt Bach noch eine eintaktige Bestätigung durch eine Klausel in G-moll. Der letzte Baßeinsatz sowie die sequenzartige Nachbildung weisen die neapolitanische Sexte (kleine [phrygische] Sekunde der Molltonleiter) in höchst auffälliger Form auf;

und

^{0}c $^{0}f^{2>}$ c^{7} ^{0}c ^{0}f $^{0}c\,(={}^{0}g^{2>})$ d^{7}

C-moll ——> F-moll F-moll ——> G-moll

In beiden Fällen haben wir noch einen Vorhalt innerhalb des Akkordes der neapolitanischen Sexte (IV—V bzw. IV$^{>}$—V) und man läuft Gefahr im ersten Falle einen Es-moll-Akkord (b^{VII}) und im zweiten eine schnelle Ausweichung nach As-dur (des^{6}—as^{+}) zu hören, was natürlich das Verständnis des Fortgangs erschwert.

An den Abschluß in G-moll setzt nun direkt der zweite Teil an, dessen Eigentümlichkeit die bereits angedeuteten Kombinationen sind. Auch der zweite Teil steht in C-moll und die Fuge hat daher gar keinen eigentlichen Modulationsteil; es ist aber hier zu beachten, daß wir für diesen Ausfall entschädigt werden nicht nur durch kontrapunktische Kombinationen, sondern auch durch schnelle Ausweichungen und frappante Harmoniewirkungen wie die eben aufgewiesenen. Auch der nächste Satz bringt deren wieder und ist zugleich eine bewundernswürdige Kette von Engführungen (wir lassen die freien Stimmen weg):

Dux

Dux verlängert (2) (4)

Comes umgekehrt (* freie Note)

Dux *

Comes (6) (6a)

Dux (Unt.-Dom.)

Comes (Parallele d. Dom.)

(6 b) Dux (Parallele) (6 c)

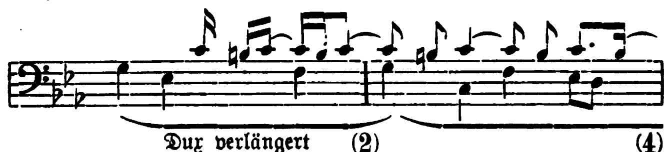
[v]
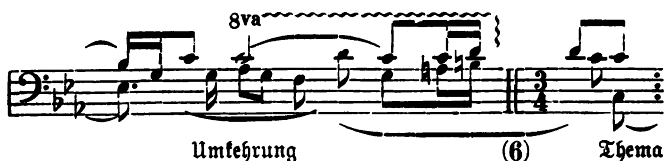
(8=1)

Dux verlängert

Auch dieser Satz enthält mehrere auffallende Noten (die dorischen Sexten a in 6a und 6b, auch das d in 6b). Es ist wohl zu beachten, daß im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers solche Noten äußerst selten und stets weniger auffällig sind.
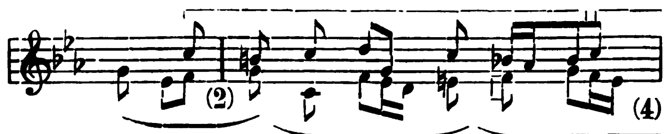
Der Rest ist wohl als Coda anzusehen; der unter dem Abschluß (mit 8=1) einsetzende neue Satz hält orgelpunktartig den Tonartgrundton fest und stellt ihm im Baß das Thema nacheinander in dreierlei Gestalt gegenüber, während die übrigen Stimmen (von hier ab sind es bis zu Ende ihrer vier) keine Themaeinsätze bringen:
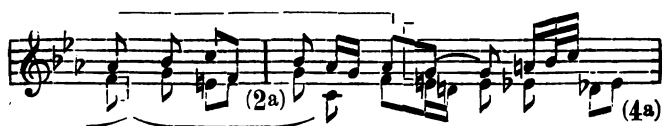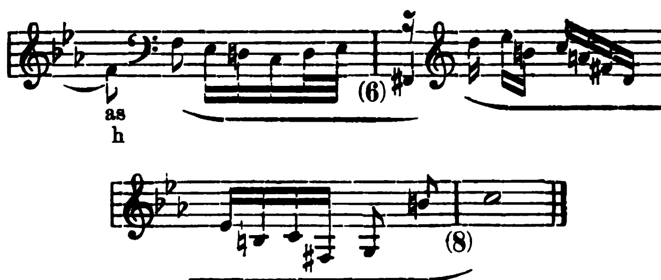






Einige Engführungen im Dreitaktrhythmus der Form 2., 3—3; 6., 7—8 schließen das Werk ab:
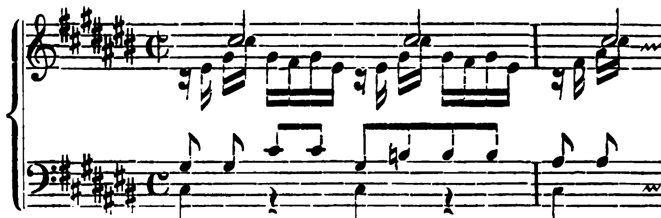






Daß bei solchen Engführungen in kürzestem Abstande nur die f ü h r e n d e Stimme den S i n n des Themas wahren kann, die andere aber zum anders phrasierten Kontrapunkt werden muß, ist uns bereits geläufig.

II. 3.

Präludium und Fuge Cis-dur.

Das Präludium hat in Stimmung und Faktur Ähnlichkeit mit dem C-dur-Präludium des ersten Teils, hat sogar nach Spitta (Bach II. S. 664) ebenfalls ursprünglich in C-dur gestanden. Weitaus der größte Teil des Stückes führt wie jenes eine Form der Akkordbewegung unverändert durch, nämlich:

Sostenuto.



Der harmonische Inhalt des ersten Teils ist:

cis+ 7.. fis+ gis⁷ (4) cis+ (6) dis⁷ gis+
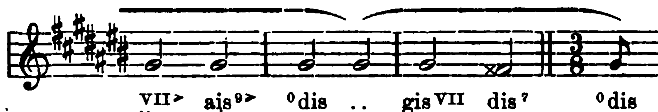
cis⁶ dis⁷ (8) gis+ ais⁷ ⁰ais (4) eis⁷ ⁰eis (6)
(Dom.) (Parall).

ais VII ⁰his ⁰eis (=fis⁷<) gis⁷ (8) cis+ 7..

fis+ h⁶ (2) cis⁷ fis+ gis⁷ ais⁷ (4)
(S.=D.) (= dis VII III<)
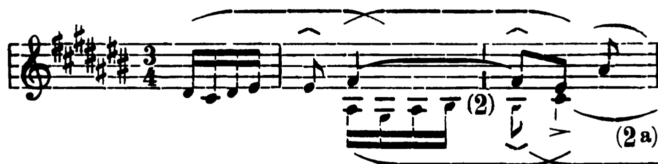
v dis⁷ (3a) gis⁷ cis⁷ (4a) fis⁷< 6.. (6)
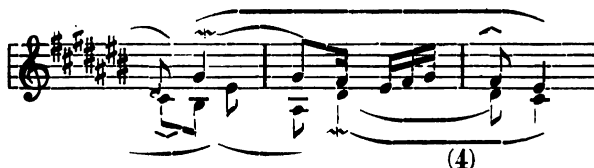
gis⁷ cis+ fis⁶ gis⁷ (8) cis+ .. (4) dis⁷ ⁰dis



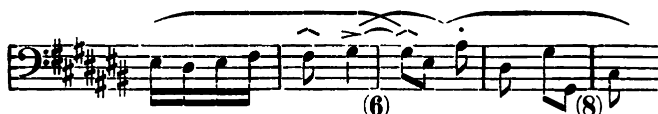
d. h. er beschränkt sich auf die nächsten Verwandten der Tonika (Dominante, Parallele, Subdominante) und setzt sich schließlich in der Dominanttonart fest; dieser Halt auf der Dominante ist als Halbschluß zu verstehen, nach welchem ein kleines Fugato das Präludium abschließt.

Das Thema des (dreistimmigen) Fugato hat keine festbegrenzte Gestalt; am vollständigsten bringt es der erste Einsatz (Sopran: Dux in Engführung mit dem Comes im Alt):





Der Baß bringt es in veränderter Gestalt mit baßmäßiger Schlußbildung:



Das ganze Fugato umfaßt zwei Durchführungen in drei achttaktigen Sätzen mit einigen Weitungen und macht eine Modulation zur Dominante (am Schluß des zweiten Satzes,

der im Vordersatz Zwischenspiel ist und im Nachsatz das Thema wieder im Baß bringt). Die Idee, zwei so heterogene Elemente zu einem Präludium zu verbinden, ist auffällig, erklärt sich aber dadurch, daß dasselbe ursprünglich als selbständiges Stück gedacht war; das Fugato würde haben weiter ausgeführt werden können, wenn nicht noch eine große Fuge folgen sollte.

Die Fuge (dreistimmig) hat ein kurzes Thema; doch ist dasselbe nicht so kurz wie Debrois van Bruyck meint, der es irrigerweise nur bis zum Einsatz der zweiten Stimme rechnet. Es lautet:

d. h. es setzt gleich mit einer kunstvollen Engführung ein (Alt = Dux in der Umkehrung). Den Rest der ersten Periode füllt ein Zwischenspiel, das mit der Umkehrung des Gegensatzes im Alt und mit der Umkehrung des ersten

Themagliedes (4 Noten) im Baß gearbeitet ist. Der hier anschließende zweite Satz bringt zunächst eine ebenso kunstvolle Engführung des Themas (ohne die Umkehrung) und sofort anschließend eine zweite in der Verkürzung:

Dux

Comes

(2) (4)

Comes verkürzt

Comes verkürzt
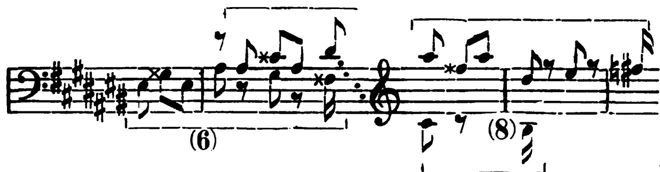
Dux (6) Dux verkürzt und umgekehrt

und schließt frei zur Dominanttonart. Beide Sätze führen die Elision des leichten Anfangstaktes (1., 5.) jedes Halbsatzes streng durch. Ein dritter Satz, der den Comes in dreifacher Engführung bringt und frei endet, führt zur Haupttonart zurück. Man beachte wohl, wie hier ganzen Durchführungen die Aufgabe zugewiesen ist, welche sonst (bei längeren Themen) den einzelnen Themaeinsätzen zufällt.
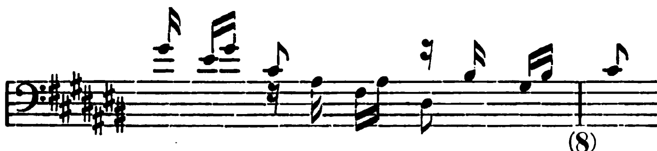
Die erste Durchführung steht durchaus in der Haupttonart (während doch Schulregel ist, daß, wenn der Dux in der Haupttonart bleibt, der Comes zur Dominante modulieren

soll), die zweite moduliert zur Dominante, die dritte gewinnt auf dem Umwege über die Subdominante (^{0}ais = fis^{6}) die Haupttonart wieder. Erst mit diesen drei Durchführungen ist die Exposition abgeschlossen.

Der zweite Teil (Modulationsteil) der Fuge beginnt ein freies Spiel mit dem Anfangsmotiv des Themas und seiner Umkehrung, das den Vordersatz (mit wiederholtem zweiten Takt [2a] und wiederholter zweiter Gruppe [3a—4a]) ausfüllt und in einen Halbschluß in der Paralleltonart (Ais-moll, eis^{+}) ausläuft; daran setzt wieder eine kunstvolle Engführung (Comes in Ais-moll, Dis-moll, Gis-dur [umgekehrt]):
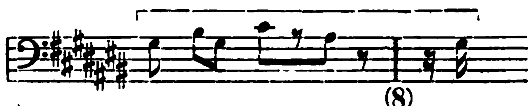


Der zweite Teil des Mittelteils ist Zwischenspiel, arbeitet hauptsächlich mit dem Gegensatze, schließt aber zur Haupttonart zurücklenkend mit einer Engführung des (nicht zu Ende geführten) Themas in der Verkürzung:
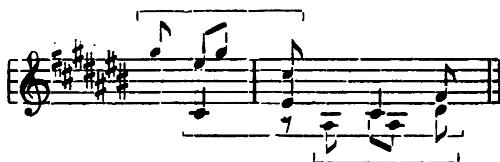


Man könnte zweifeln, ob man diese Bildungen zu den wirklichen Durchführungen zu rechnen hat; da aber in der zweiten Hälfte der Fuge das Thema nirgend mehr vollständig auftritt, so bleibt nur die Wahl zwischen der Annahme, daß vom Schlusse des Modulationsteils ab überhaupt kein Themaeinsatz mehr folgt, oder aber, daß das Thema ein paar Schlußnoten einbüßt. Letztere Annahme ziehe ich vor, ohne

damit zuzugeben, daß das Thema nur aus den vier Noten bestände, die es bis zu Ende konserviert.

Der dritte Satz des Mittelteils festigt die Haupttonart durch Berührung der Subdominanttonart und macht einen Halbschluß auf den achten Takt mit einem ziemlich intakten Themaeinsatz im Baß:



Der Schlußteil ist eine weitausgeführte langatmig gedachte Coda, hält die Haupttonart fest, die er nur vorübergehend durch Hinüberschillern nach Moll (Cis-moll) verdunkelt (Orgelpunkt auf gis), und bringt als neue Überraschung die Verlängerung des Themas in Kombination mit dem rechten Maß in rechter und Gegenbewegung:



Er füllt zwei Sätze, deren erster den 1. und 5. Takt elidiert, während der letzte vollständig ist und zunächst eine dreitaktige Schlußkorrektur (6.—8. den Halbschluß auf gis^{+} in einen Ganzschluß verwandelnd) und dann über liegendem Baß $\binom{\text{cis}}{\text{Cis}}$ noch eine viertaktige Bestätigung erhält (6.—9.).

Der Charakter des Stückes ist ein ruhiger (das Thema wahrt den Quintumfang der Dreiklangslage), wird aber gegen das Ende etwas heftiger durch reichlichere Einführung von Zweiunddreißigstel-Figuren, und beruhigt sich in den letzten Takten wieder zu gleichmäßiger Sechzehntelbewegung.

(Alt)

°gis (= e⁶) fis⁷ (= cis VII III<) (2)

(Sopran)

gis⁷ °gis °cis (=a⁶) h⁷ (= fis VII III<) (4)

(Baß)

cis⁷ °cis (°fis=d⁶) e⁷
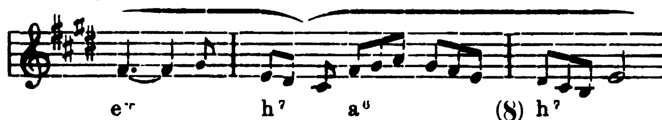
e⁷ (6) fis⁷ h+

Das erste Motiv dieses Zwischenthemas entstammt der Fortführung des Soprans während des Themavortrags durch den Baß
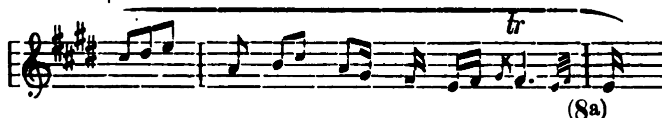
ja sogar schon dem Kontrapunkt des Baß und Alt zum ersten Themavortrag durch den Sopran:

Aber auch der Schluß der Periode und dessen Bestätigung ist mit demselben Motiv weitergearbeitet, wenn auch nicht ganz streng:

Alt.

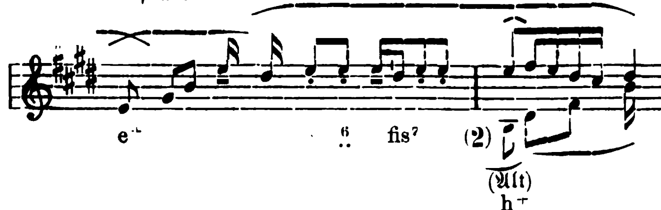


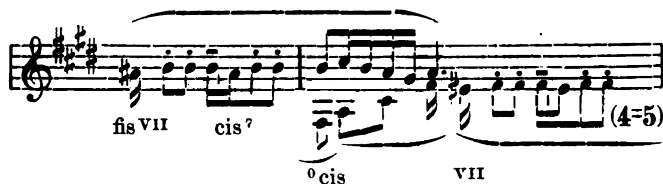
Sopran.



Wie bei Erreichung der Dominante zu Ende des ersten Abschnittes tritt auch hier bei Erreichung der Parallele am Ende des zweiten wieder das aufsteigende Arpeggio markant auf, diesmal aber im Sopran direkt einen neuen Gedanken einführend, der wieder von den beiden andern Stimmen imitiert wird und so ein abschließendes drittes Glied des ersten Teiles bildet:

Sopran.





(Alt)

^{0}gis (= e^{6}) fis^{7} (= cis $\overset{\text{VII}}{\text{III}<}$) (2)

(Sopran)

gis^{7} ^{0}gis ^{0}cis (= a^{6}) h^{7} (= fis $\overset{\text{VII}}{\text{III}<}$) (4)

(Baß)

cis^{7} ^{0}cis (^{0}fis = d^{6}) e^{7}

e^{7} (6) fis^{7} h^{+}

Das erste Motiv dieses Zwischenthemas entstammt der Fortführung des Soprans während des Themavortrags durch den Baß

ja sogar schon dem Kontrapunkt des Baß und Alt zum ersten Themavortrag durch den Sopran:

Aber auch der Schluß der Periode und dessen Bestätigung ist mit demselben Motiv weitergearbeitet, wenn auch nicht ganz streng:

Alt.

e⁺ h⁷ a⁶ (8) h⁷

Sopran.

tr

(8a)

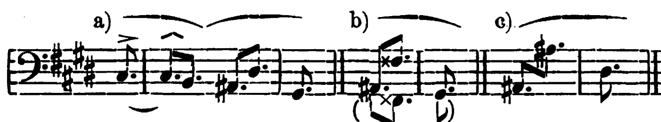
Wie bei Erreichung der Dominante zu Ende des ersten Abschnittes tritt auch hier bei Erreichung der Parallele am Ende des zweiten wieder das aufsteigende Arpeggio markant auf, diesmal aber im Sopran direkt einen neuen Gedanken einführend, der wieder von den beiden andern Stimmen imitiert wird und so ein abschließendes drittes Glied des ersten Teiles bildet:

Sopran.

e⁺ 6 fis⁷ (2) (Alt) h⁺

fis VII cis⁷ ⁰cis VII (4=5)
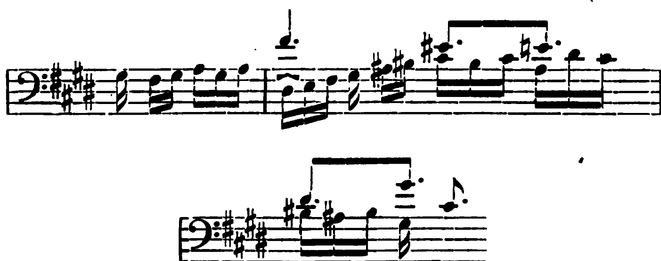
Von den Kontrapunkten ist der wichtigste der in punktierten Achteln schreitende mit einer Synkope zu Anfang; seine eigentliche Gestalt ist wohl nicht die, welche er als erster Gegensatz des Gefährten hat (wo der Sprung in den Leitton nur der Zweistimmigkeit wegen gemacht ist; nach unten mochte wohl Bach nicht ins fisis gehen, weil er dadurch die Melodiezeichnung geändert hätte):
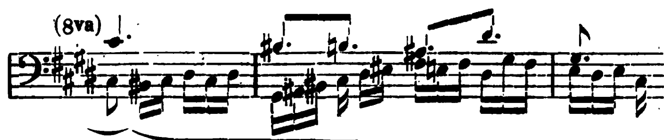


Einige Male tritt er auch mit einem chromatischen Schritt statt der Ligatur auf:
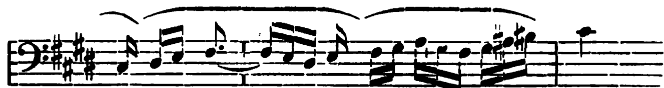


in dieser Form Kontrapunkt des Dux, aber einmal — ganz am Ende — um ein ♩. zu spät beginnend als Kontrapunkt des Comes (der aber dominantische Form hat [mixolydisch]):
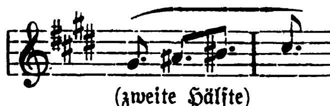


und einmal (in der vorletzten Durchführung) eine Quarte tiefer (d. h. nach dem doppelten Kontrapunkt in der Duodezime versetzt) als Kontrapunkt des Dux:
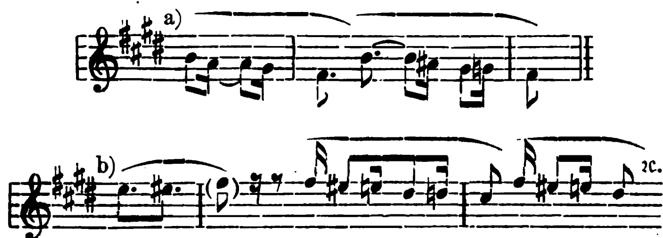


Ein zweiter wichtiger Kontrapunkt ist dieser (zum Dux):



in dieser reichen Form freilich nur einmal vorkommend (zu Anfang der zweiten Durchführung), aber wohl als innerlich verwandt mit folgendem gemesseneren anzusehen, der sich mehrmals findet und auch in den Zwischenspielen häufiger vorkommt:
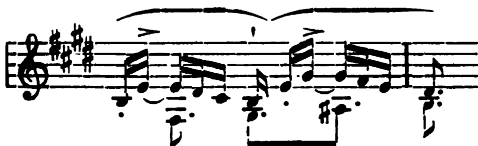

(zweite Hälfte)

Als Kontrapunkt der Umkehrung des Themas erscheint hauptsächlich ein mehr oder weniger chromatisch herabsteigender Gang:



Die Zwischenspiele sind großenteils mit denselben Motiven gearbeitet (besonders mit der zweiten Hälfte des Themas und dem Quart-Quintschritte des Gegensatzes, auch mit dem vier

Stufen ansteigenden Gange: gis — ais — his — cis in ♪ Noten). Neues Leben bringt ein frisch pulsierender Kontrapunkt zu letzterem, der zuerst am Ende des ersten Zwischenspiels auftritt (vgl. das Fis-dur-Präludium des 1. Teils):



und weiterhin mehrere Zwischenspiele beherrscht.

Die Fuge hat nicht weniger als fünf vollständige Durchführungen, von denen aber eine übervollständig ist, wenn man nicht lieber (und wohl richtiger) eine sechste unvollständige annehmen will. Der grundlegende erste Hauptteil in der Haupttonart umfaßt wohl nur die erste Durchführung und das ihr folgende ausgedehnte Zwischenspiel (Nachsatz der zweiten Periode mit zweitaktiger Bestätigung, eine weitere vollständige Periode und einen überleitenden Halbsatz). Der Modulationsteil bringt zunächst eine zweite Durchführung (Dux im Sopran, Comes im Alt und nach überleitender Schlußbestätigung Thema in der Parallele [E-dur] im Baß) und nach Beendung der durch Wiederholung des 3.—4. Taktes erweiterten zweite Periode eine vollständige Durchführung des umgekehrten Themas — Sopran: Thema in H-dur (Dominante der Parallele), Alt: Thema in Fis-moll [S], Baß: Thema in der Haupttonart) — woran sich direkt ein Vortrag des intakten Dux in der Haupttonart im Alt, die zweite Periode vervollständigend anschließt, der eine vierte Durchführung markiert. Damit sind wir zwar wieder bei der Haupttonart angelangt, aber nicht am Ende des Modulationsteils, sondern nur in dessen Mitte. Denn nach einem dreitaktigen Schlußanhang, der den Ganzschluß in einen Halbschluß verwandelt (gis^7), hebt ein ganz besonders langes Zwischenspiel an, das in drei Perioden mit mehreren Weitungen die Tonarten Fis-moll, H-dur, Gis-moll (Moll-Dominante, in der länger verweilt wird), Cis-moll, Fis-moll,
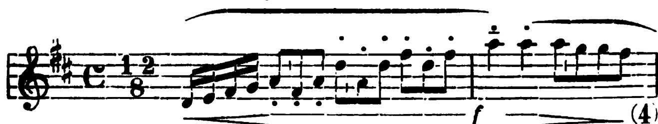
H-dur, E-dur, A-dur durchläuft und schließlich nach Fis-moll mündet, in welchem die den Schlußteil beginnende fünfte Durchführung mit dem schnell die Haupttonart herstellenden Dux einsetzt (Sopran); das mit Umdeutung des 4. Taktes zum 1. einsetzende Zwischenspiel lenkt aber gleich wieder nach der Subdominantseite und schließt im 8. Takt nach A-dur (Parallele der Subdominante), in welchem der Alt das umgekehrte Thema von cis aus bringt; der Baß schließt mit dem Dux in rechter Bewegung an, die Haupttonart definitiv herstellend. Zwei kühn gebildete Takttriolen leiten nun noch in eine 6. Durchführung, welche in besonders vollklingender Mittellage noch drei Themaeinsätze bringt: Comes im Alt (Tenor), nach zwei abermals steigernden Takttriolen von der Subdominante aus Dux im Alt und endlich abermals Comes im Baß mit zwei zweitaktigen Bestätigungen.
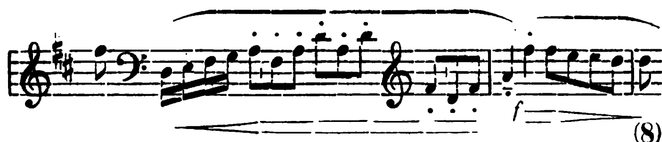
II. 5.

Präludium und Fuge D-dur.
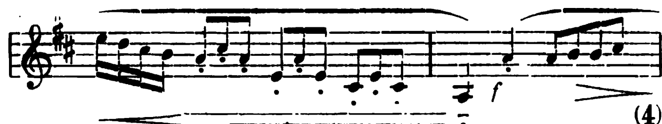
Dies Präludium ist eine prächtige wirkliche Gigue, und zwar eine nicht fugierte, ein richtiges Tanzstück mit regelmäßiger Periodengliederung in zwei Teilen mit Reprisen. Einem kräftigen grundlegenden Satze, der zu Anfang des zweiten Teiles in der Umkehrung erscheint,
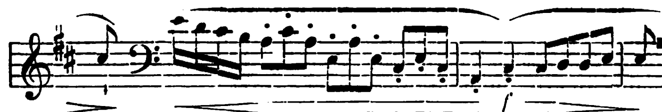
Allegro risoluto (4 ♩).
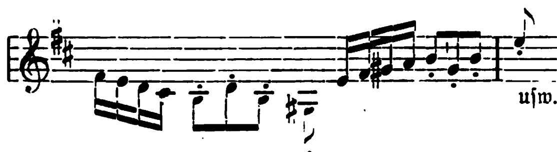




Umkehrung:
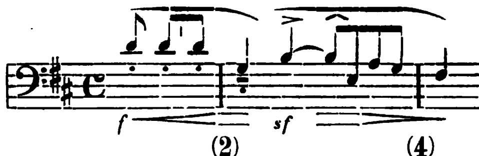




folgt ein neckisches Spiel mit dem durch einen Schleifer eingeführten gezackten Arpeggiomotiv des Anfangs



durch zwei weitere Perioden, die zur Dominante modulieren, in welcher eine Klausel förmlich abschließt, worauf noch ein weiterer ganzer Satz als Bestätigung folgt, der als Nachsatz nur eine (breit zu nehmende) Takttriole enthält. Der zweite Teil ist aus demselben Material gearbeitet, d. h. bringt keine neuen Motive, wohl aber erst eine längere Durchführung (fünf Sätze, der fünfte mit einer gewaltigen Weitung), die aber den frischen Tanzcharakter wahrt und nirgends ins Gelehrte oder Gekünstelte fällt, und nach der Umkehrung des Einleitungssatzes ähnlich wie der erste Teil gearbeitet ist, aber die Haupttonart vermeidet (sie steht in A-dur und H-moll [Dominante und Parallele]). Der Rest ist Wiederkehr des ersten Teils unter Vermeidung der Modu-
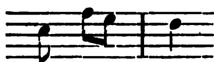
lation zur Dominante. Bemerkenswert ist die fast ganz strenge durchgeführte Dreistimmigkeit des Stückes, die aber nirgends als Fessel empfunden wird.

Die (vierstimmige) Fuge ist ebenfalls markig und bestimmt aber ruhig, so daß sie ein vortreffliches Gegengewicht gegen den Ansturm des Präludiums bildet. Man möchte fast sagen, daß die Bewegung der Fuge eine allzu einförmige sei (fortgesetzt in Achteln), wenn nicht das Präludium eine solche Gleichmäßigkeit erwünscht machte. Das Thema beginnt mit dem Motiv der Sinfonia eroica (aber breit!) und senkt sich von der Oktave hinab in die Terz:



Nicht nur seiner rhythmischen Natur nach (schwer-leicht-schwer), sondern auch im Gesamt-Charakter wie in der besonderen Geeignetheit für Selbstkontrapunktierungen (Engführungen) ähnelt dieses Thema dem der G-moll-Fuge des ersten Teils und es muß trotz alles Unterschiedes der Tonarten zugestanden werden, daß auch die beiden Fugen im Ganzen einander nahe stehen. Nur fehlt hier das graziöse Element der leichten Sechzehntel-Anläufe; man wird recht tun, diesen Mangel als einen beabsichtigten aufzufassen und die Fuge mehr schwer, nachdrücklich zu geben.

Von den drei Teilen der Fuge ist der erste (Exposition in der Haupttonart) der kürzeste, denn er umfaßt nur die erste Durchführung mit einem kurzen den Abschluß in der Dominante bestätigenden Anhange. Die vier Stimmen folgen einander in der Ordnung: Tenor (Dux), direkt anschließend (ohne Umdeutung, mit Überspringung des fünften Taktes) Alt (Comes, getreue Transposition des Dux in die Quinte); nach zwei zurücklenkenden Takten, die das Schlußmotiv des Themas



erstmalig in seiner Rolle als Hauptmaterial der Zwischenspiele einführen, folgt der Sopran mit dem Dux, und vor seinem Ende (4 = 6) der Baß mit dem Comes. Da das Thema auf der Terz endet, so ist der Abschluß unbefriedigend und bedarf der Bekräftigung, die ihm in einem neuen Nachsatze (ohne Elision, sogar mit einer Takttriole für 6—8) wird. Der Gegensatz — wenn man ihn so nennen darf:
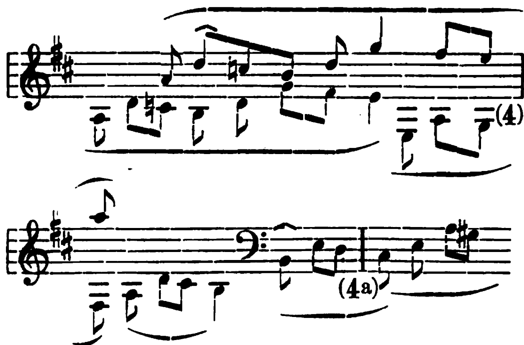


(auch er erinnert mit seiner schweren Pause an die 1. G-moll-Fuge) begleitet nicht nur überall das Thema, sondern spielt auch in den Divertissements eine Hauptrolle, tritt aber kaum irgendwo bemerkbar hervor, da er keine hervorstechenden rhythmischen Momente hat (die Pause ist zwar ein solches, kommt aber nicht auffällig zur Geltung).
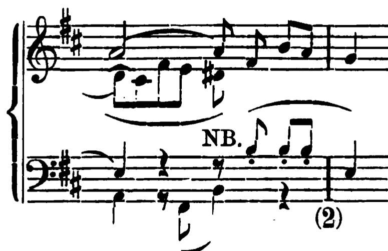
Der modulierende Mittelteil umfaßt drei Perioden mit einigen Weitungen. Die erste, wie die erste der Exposition durch Elision des 1. und 5. Taktes verkürzt, beginnt sofort die Modulation durch Vortrag des Dux in E-moll ($a^{3>} = e^{VII}$) und wird geschlossen durch den Comes in E-moll (bzw. Dux in H-moll) im Sopran. Gleichsam als wenn diese Modulation verfrüht gewesen wäre, lenkt eine zweitaktige Schlußkorrektur wieder nach A-dur (Dominante) zurück, und ein neuer Nachsatz bringt Comes (Alt) und Dux (Sopran — man beachte, daß es dieselben Stimmen sind, welche eben die voreilige Modulation gemacht hatten) in Engführung, die Haupttonart noch einmal feststellend:
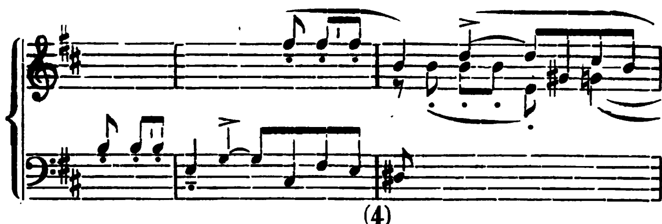


Reizend ist das folgende Zwischenspiel von acht Takten (mit einer Triole für 1.—4. oder 2.—4., in welchem Falle 1.—2. fehlen würde); die vier Stimmen ergreifen nacheinander einsetzend (Alt, Sopran, Tenor, Baß) das Schlußmotiv des Themas, jede aber zweimal — der Sopran sogar viermal, aber im Takt verschoben, aneinander hängend:
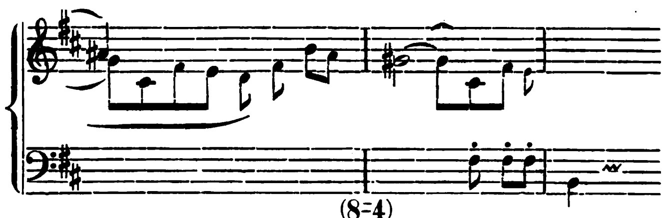


so daß ein weit ausholender Aufschwung mit langsamer Herabsenkung wieder zur Dominante wendet, aufs neue die Modulation in Angriff nehmend. Der Abschluß wird daher gleich durch den weitergehenden Alt überbrückt:
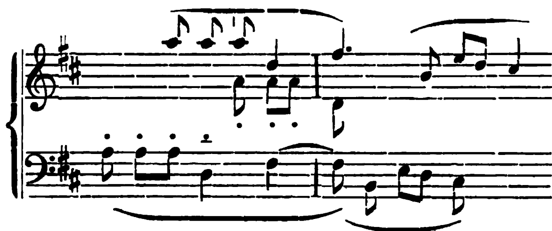


und es schließt eine vollständige Durchführung an, die Tenor (bei NB.), Sopran und Alt in Engführung bringt, während der Baß erst nach Abschluß der Periode mit einer Wiederholung des Nachsatzes allein folgt:
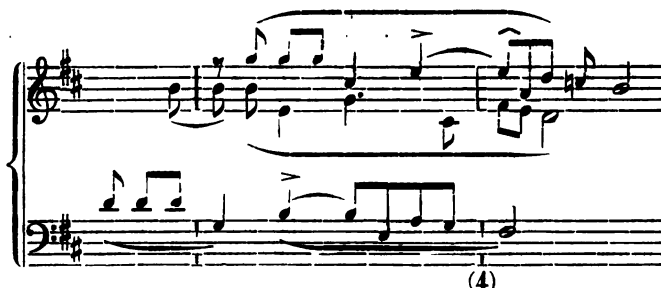




Also Tenor: Dux in H-moll, Sopran: Comes in H-moll (Dux in Fis-moll), Alt: Dux in H-moll, Baß: Comes in H-moll (aber mit entschiedenem Fis-moll einsetzend und schließend).

Damit ist der Modulationsteil zu Ende und es folgt der die Haupttonart wieder endgültig feststellende Schlußteil, der nach dem Abschluß in Fis-moll ohne Übergang in D-dur ansetzt, und zwar mit einer Engführung in kürzestem Abstande (zwei Achtel!) zwischen Baß und Sopran und für die vier ersten Töne auch noch Alt:
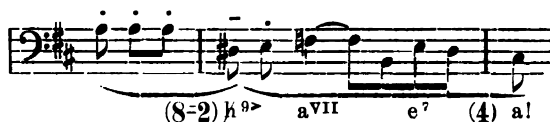


Der Rest der Periode (frei) wendet sich, das nahe Ende voraus andeutend, zur Subdominante (G-dur) und schließt darin ab. Nun folgt eine dreifache strenge Engführung (Tenor, Alt, Sopran mit frei begleitendem Baß) wieder im Abstande eines Viertels:

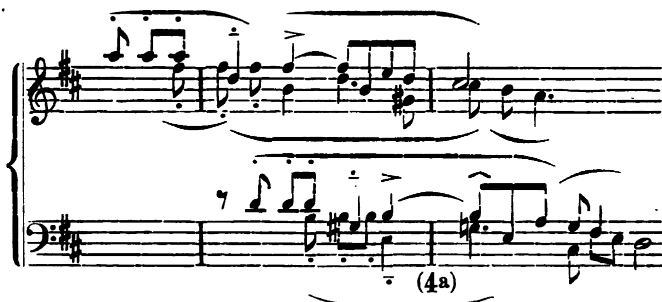


in G-dur beginnend aber nach D-dur schließend und mit wiederholtem 3.—4. Takt (über H-moll) und erweitertem Nachsatz (Takttriole für 5a — 6a) sich breit in D-dur festsetzend.

Eine Art Coda bringt nun zunächst noch einen wirkungsvollen Vortrag des Dux durch den Tenor (der die Fuge auch begonnen und als ihre Hauptstimme anzusehen ist [„Tenorfuge"]), zuerst in Terzenparallelen von Sopran und Alt begleitet, dann vom Baß mit Terzen verstärkt, dann weiter ins Ende der Periode einfallend (8. = 2.) einen noch einmal alles in Frage stellenden durch zwei chromatische Noten entstellten Vortrag des Comes durch den Baß:



Da treten noch einmal alle vier (!) Stimmen zur Engführung in kleinstem Abstande zusammen:



und einträchtig wenden sich nun alle vier Stimmen (zunächst noch mit einer schönen Dehnungstriole für 5.—6.) zur Tiefe hinab, beim wiederholten Nachsatze der Sopran auf eingestrichen d, der Baß auf groß D abschließend.

II. 6.

Präludium und Fuge D-moll.
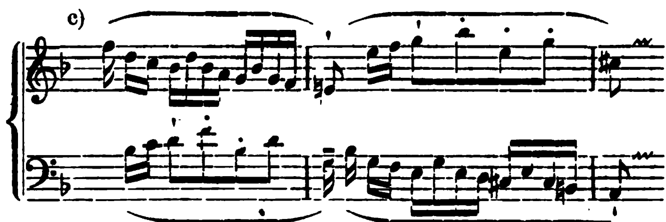
Diese beiden Stücke könnten ebensogut im ersten Teile des Wohltemperierten Klaviers stehen, sofern in ihnen dieselbe jugendlich frische Phantasie, dasselbe entzückte Genießen lebt, welche wir in einer Reihe von Nummern des ersten Teils aufgewiesen haben. Im zweiten Teile begegnen wir wiederholt einem stärkeren Überwiegen der Reflexion, mehr Künstlichkeit der Arbeit und gesteigerten harmonischen Wagnissen, die sich vielleicht aus einem späteren Wiederversenken Bachs in die alten Kirchentöne erklären lassen. Das vorliegende Präludium ist durchweg zweistimmig und denen in F-dur und G-dur im ersten Teil ähnlich angelegt, wenn auch etwas weiter ausgeführt. Das thematische Material läßt sich auf drei Elemente zurückführen, nämlich zunächst eine ruhige Akkordfiguration in einer Stimme in Sechzehnteln, in der andern in Achteln:

a) p (2) dim. (4)
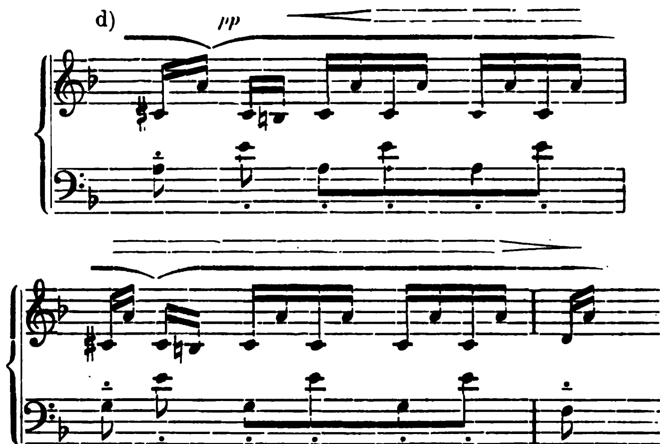
zweitens in einem Skalenmotiv, das beide Stimmen in Gegenbewegung führen:

b) mf f usw.

und drittens einem mehr gezackten bzw. gewellten in beiden Stimmen:
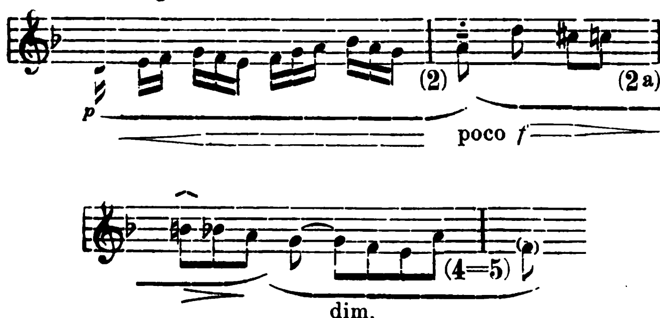


welche in den beiden ersten Sätzen nacheinander auftreten, ohne die Haupttonart ernstlich zu verlassen (nur eine Sequenz streift C-dur, F-dur, B-dur). Ein dritter Satz bringt a) gleichsam zum Stillstand, zum leisen Beben auf der Stelle:



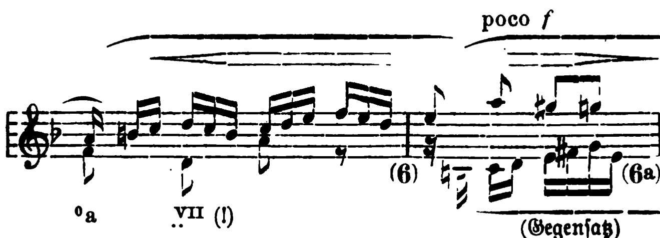
und wendet zur Moll-Dominante, in welcher der erste Satz (a) sich wiederholt, während b) und c) ganz umgestaltet oder vielmehr durch Mischungen mit (a) fast unkenntlich gemacht in der zweiten Hälfte des Stückes verarbeitet werden. Die Modulation berührt nur noch leicht G-moll ($e^{I>} = g^{VII}$), F-dur ($d^{I>} = \not{g}^{9>}$), um dann D-moll definitiv festzuhalten, das aber durch zweimalige Einführung der neapolitanischen Sexte ($es^{+} = {}^{0}d^{2>}$) gewürzt ist.
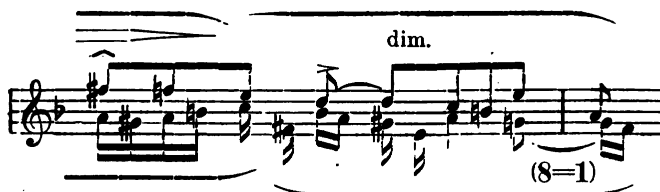
Die (dreistimmige) Fuge, die an die (zweistimmige) E-moll-Fuge des ersten Teils gemahnt, ist nur kurz, leicht hingeworfen, aber durch die Chromatik der zweiten Hälfte des Themas und die Einführung der Umkehrung des Themas interessierend. Die Zahl der wirklichen Themaeinsätze ist nur 7, und nur eine Durchführung (die erste) ist vollständig.

Das Thema ringelt sich in Sechzehnteltriolen vom Grundtone zur Quinte empor und senkt sich in der zweiten Hälfte in Achtelbewegung wieder von der Oktave in den Grundton hinab:
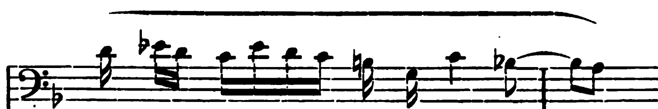


Die Antwort ist strenge Transposition in die Quinte; doch ist hier wie auch in der Cis-moll-Fuge der Regel insofern genügt, daß der Comes mit der Harmonie der Tonika einsetzt, die zur Subdominante umgedeutet wird:





Der Gegensatz erweist sich hier besonders charakteristisch, da er eine neue Bewegung bringt (glatte Sechzehntel gegenüber den Triolen und Achteln des Themas). Vor den Einsatz der dritten Stimme schiebt sich eine Rückmodulation von vier Takten (mit 8 = 1 einsetzend und mit 4 = 1 endend), in welcher die Umkehrung des Anfangsmotivs des Themas verarbeitet ist. Das Motiv des nach der ersten Durchführung folgenden zweiten Zwischenspiels ist dem Gegensatz entnommen:



was darum leicht übersehen werden kann, weil es sich nicht so gliedert wie im Gegensatz (s. oben).

Mit Abschluß der Periode setzt zunächst der Baß mit dem Anfang des Dux ein, nach zwei Achteln versucht ihm der Sopran mit der Umkehrung das Wort zu entreißen, springt aber zum wirklichen Dux über, während sich Baß und Alt noch weiter streiten; und von dem Moment ab, wo sich der Sopran der Oktave bemächtigt, ziehen sich Baß und Alt (Tenor?) unmutig grollend in die Tiefe zurück; der Sopran aber führt das Thema nun nicht einfach zu Ende, sondern springt übermütig noch in die Oktave der Quinte, wie zum Hohn nochmals den chromatischen Gang wiederholend. Die ganze Stelle ist überaus charakteristisch und genial:

mp [v] p (2=1)

mf sf (2a) dim. (2b)

più f (2c) usw.

Nach dieser dreimaligen 2 ist natürlich auch die 4 nicht schlicht möglich. Nur allmählich tritt nach diesem Wettbewerb wieder Frieden ein; zunächst führt eine Vierteltriole in den 4. Takt, dann wird dieser mit vertauschten Stimmen

wiederholt. Auf dem Schluß aber (4 = 5) setzt der Alt mit dem Dux ein und nach mit Viertel Abstand gesellt sich ihm der Sopran mit dem Comes zur gelungenen Engführung, und endlich tritt der Baß mit dem Gegensatz hinzu; dadurch wird auch eine Erweiterung des Nachsatzes bedingt (5a—6a). Noch immer stehen wir in der Haupttonart; auch die nun (8 = 1) anschließende neue Engführung der Umkehrung des Themas beginnt in D-moll (Alt: mit a beginnend) lenkt aber dann durch den Einsatz des Themas von d aus im Baß (mit zwei Achteln Abstand) zur Subdominante (G-moll) um — eine Modulation, die uns aber schon das Ende nahe rückt — und in der Tat: wir befinden uns bereits in der letzten, freilich ganz ungewöhnlich erweiterten Periode des ganzen Stückes! Die Erweiterung wird bewirkt durch ein fortgesetztes Hin- und Herspringen des Themaanhanges bzw. seiner Umkehrung zwischen allen drei Stimmen, das eine Schlußwirkung immer weiter hinausrückt (4a, 4b, 4c [= 5], 6, 6a, 6b), bis endlich ein gemeinsames Herabsteigen aller drei Stimmen den Schluß herbeiführt. Der achte Takt wird dann zunächst zweimal bestätigt (8a, 8b) und die Fuge endlich durch einen abermaligen Nachsatz abgeschlossen, in welchem sich der beschriebene Wettlauf der ersten Engführung noch einmal ziemlich getreu wiederholt (Anläufe im Alt und Baß [Umkehrung], vollständiger Dux mit verlängertem Schluß im Sopran, während der Baß den Gefährten bringt).

Diesmal ist die Dreiteiligkeit sehr versteckt; man wird wohl den ersten Teil bis zum Abschluß der zweiten Periode (vor dem ersten Wettlauf) rechnen müssen, den Mittelteil alsdann bis zum Ende der Umkehrung (nur eine Periode), so daß der tonartlich bunteste Teil D-moll, G-moll, B-dur, G-moll, C-dur, F-dur, B-dur, D-moll — alle Zwischentonarten freilich nur gestreift) der Schlußteil ist. Andernfalls bleibt als Schlußteil nur eine Coda ohne Selbständigkeit übrig.
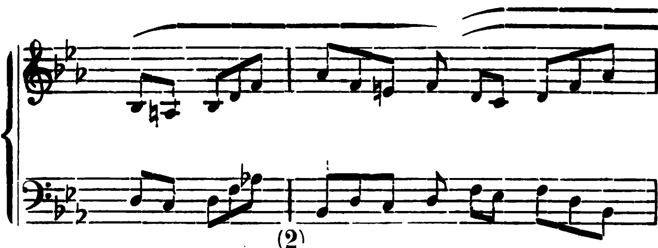
II. 7.
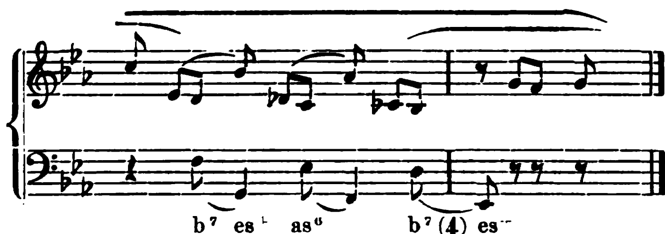
Präludium und Fuge Es-dur.

Das Präludium ist eine Gigue im flotten $^9/_8$-Takt, aber ohne Fugierung und ohne Umkehrung des Hauptmotivs. Nach Vorausschickung eines kurzen (viertaktigen) Satzes von kräftiger Haltung beginnt der eigentliche Aufbau in längeren Linien:
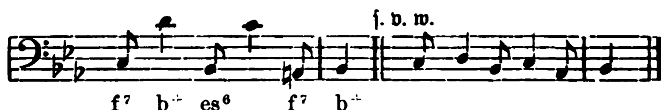


und schließt im ersten achttaktigen Satze zur Dominante (B-dur), macht im zweiten einen Halbschluß in C-moll (Parallele), die der wiederholte Nachsatz in einen Ganzschluß verwandelt. Ein dritter Satz berührt B-moll ($g^{VII} = b^{VII}_{III<}$ — f^7 — ^0f), As-dur (^0f = des^6 — es^7 — as) und F-moll und macht einen Halbschluß zur Haupttonart (b^7); daran schließt ein Satz mit Elision des ersten und fünften Taktes, dessen Baßgang in Septimen schlecht klingt, wenn man ihn falsch liest:

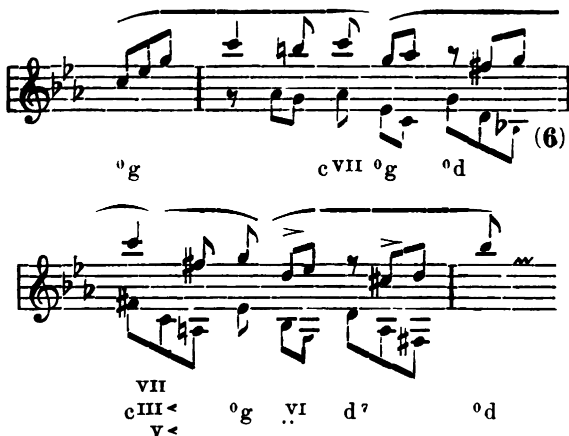




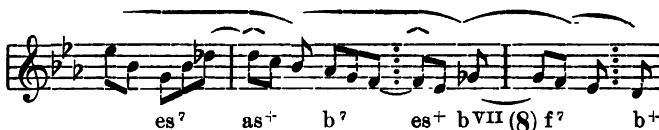
Der gleich gebildete Nachsatz schließt nach As-dur (es^7 as^{+} des^6 es^7 as^{+}) und ein neuer Satz wird noch heftiger, indem er zunächst die Septimensprünge durch Umkehrung in Nonensprünge verwandelt:



Takt 3—4 schließen ebenso nach C-moll ($b^7 = c^{VII}$ g^7 ^0g c^{VII} [$^{III<}$] g^7 ^0g), und der Nachsatz macht einen Halbschluß in G-moll (Parallele der Dominante):
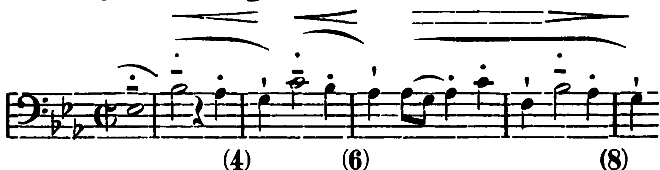


Der wiederholte Nachsatz macht aus dem Halbschluß in G-moll einen Ganzschluß. Nun folgt der Rückgang mit Nachbildung des Vordersatzes des dritten Satzes ($d^{I>} = c^{9>}$ — ^{0}c; [= as^{6}] — b^{7} — es^{+}); der Nachsatz ist verkürzt:



Der Halbschluß wird zweimal zweitaktig bestätigt und dann der Anfangssatz wiederholt mit einer Coda (wiederholter Nachsatz, aber dreitaktig in die 6 gehend [Triole für 5—6]) und mit zweitaktiger Schlußbestätigung (7 a—8 a).

Die (vierstimmige) Fuge, die nach Bruyck's Urteil eine „Musterfuge“ ist und etwas „nach der Schule schmeckt“ und schon im Thema „den Geruch des doppelten Kontrapunktes verbreitet“, nimmt sich ganz so aus, als wenn sie von Hause aus eine Sing-Fuge gewesen wäre und zwar etwa ein Dank- und Lobgesang. Man könnte bei dem Thema an Worte denken wie „Lob, Preis und Dank sei dem Herrn, der uns erlöst von dem Tod“. Kraftvoll intoniert es der Baß:

Allegro deciso. (𝅗𝅥)



und Tenor, Alt (nach zwei Takten Rückleitung aber mit 8 = 2) und Sopran (nach zwei Takten Zwischenspiel ebenfalls mit 8 = 2) türmen sich immer machtvoller darüber auf.

Die Beantwortung weicht zu Anfang in zwei Intervallen ab, da in der herkömmlichen Weise das anfangende Prim — Quint (es—b) mit Quint — Prim (b—es)

beantwortet ist; die Regel formulieren wir aber auch hier wieder so, daß der Comes von der Harmonie der Tonika aus (!) zur Dominanttonart modulieren muß, wenn der Dux mit der Prim beginnt und in der Haupttonart bleibt.

Der mehrmals wiederkehrende Gegensatz ist erst in seiner zweiten Hälfte gegensätzlich charakteristisch, nämlich von entschiedenem Legato-Charakter (langsamer Doppelschlag):

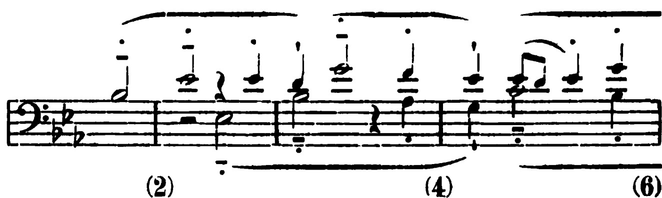
Comes

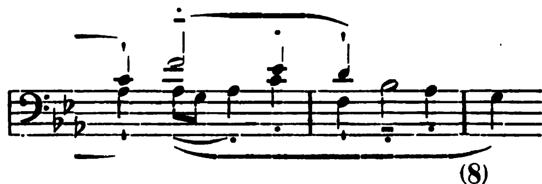
Gegensatz. (2) (4)

(6) (8)
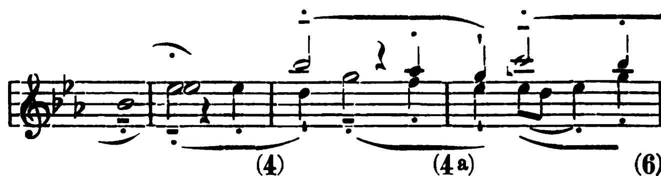
Die Elision des 1. und 5. Taktes im Thema (2, 3—4, 6, 7—8) gibt der ganzen Fuge etwas scharf gegliedertes und überaus bestimmtes. Die beiden zweitaktigen oder vielmehr, da der zweite Takt umgedeutet wird (8a = 2), eigentlich eintaktigen Einschiebsel der ersten Durchführungen verstärken eher diesen Eindruck, als daß sie ihn abschwächten, da der zwischen die 8 und 2 tretende leichte Takt unmöglich als 1 verstanden werden kann. Zwischen die erste und zweite Durchführung tritt nun ein viertaktiges Zwischenspiel, das das Anfangsmotiv des Nachsatzes des Themas (bez. das demselben nachgebildete Anfangsmotiv des Gegensatzes) verwertet und in der Dominante stehen bleibt, so daß die zweite Durchführung mit dem Comes (und zwar mit der Dominantharmonie) beginnen kann.

Die zweite Durchführung ist gegenüber der ersten gedrängt, sofern sie je zwei Stimmen in Engführung bringt, zuerst Baß und Tenor:
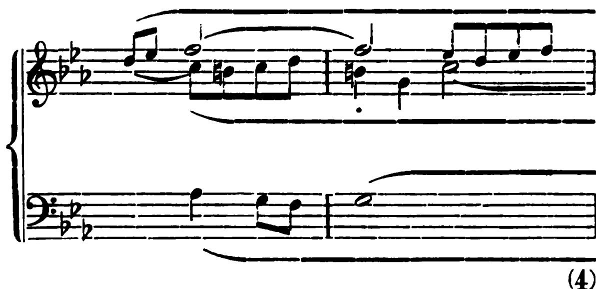




sodann (direkt anschließend mit Elision des ersten Taktes) Alt und Sopran:

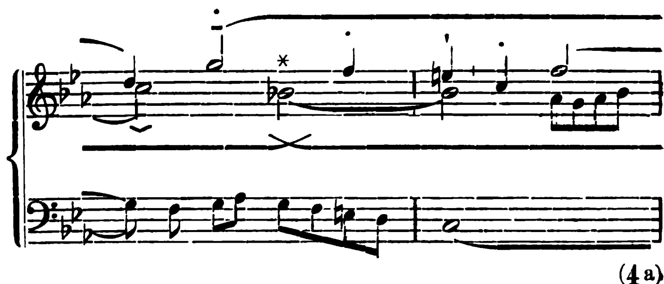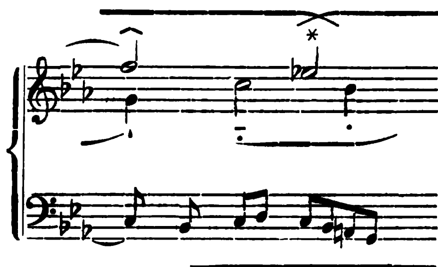




Auch diese Durchführung gehört noch zum ersten Teil (in der Haupttonart). Ein eigentlicher Mittelteil mit Thema-Einsätzen in anderen Tonarten fehlt aber dieser Fuge überhaupt (insofern ist sie also keine Muster-Schulfuge); seine Stelle vertritt ein lang ausgesponnenes Zwischenspiel das mit einem Themaeinsatze in der Subdominanttonart As-dur (Dux aber mit dem Quartenschritt des Comes beginnend: b—es—des—c) endet, worauf direkt der Schlußteil ansetzt. Dieser Mittelteil umfaßt 15 Takte, von denen nur die beiden ersten das Anfangsmotiv des Gegensatzes benutzen, die anderen dagegen, besonders vom vierten Takte ab durch eine, dem Thema und Gegensatz fremde Achtelfigur die dem Synkopenmotiv des Themas gegenübertritt, eine selbständige Physiognomie erhalten:



(4)



(4 a)



Die Sequenz: c^{VII} | g^{7} g^{6}_{4} | $g^{8>}$ (NB) = b^{6} | c^{7} c^{6}_{4} |

(4) (4a)

$c^{8>}$ (NB) = es^{6} | f^{7} f^{6}_{4} | $f^{8>}$ (NB)

(4b)

= as^{6} | b^{7} b^{6}_{4} | $b^{8>}$ (NB) = des^{6} | es^{7}

(4c = 2)
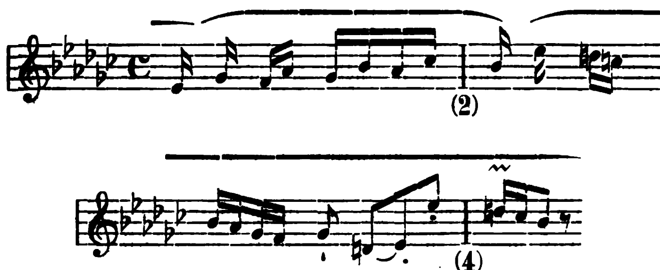
führt nach As-dur, in welchem der Tenor mit dem Thema (s. oben!) einsetzt und einen Ganzschluß macht. Der Sopran verstummt auf erreichtem as in der Mitte dieses Themaeinsatzes (vorbereiteter Trugschluß $c^{9>}$ — ^{0}c statt es^{7} — as^{+}); sein Wiedereintritt mit dem richtigen Comes (dem vorausgehenden Themavortrag in As-dur ähnlich, mit b—es beginnend, aber bereits wieder in der Haupttonart harmonisiert), markiert sich daher sehr und macht den Beginn des Schlußteils deutlich. Dieser bringt nur eine Engführung von Sopran und Baß (Comes — Dux) in demselben Abstand wie in der zweiten Durchführung, und einen Anhang von 5 Takten (wiederholter Nachsatz mit Dehnung des 7. Taktes), in welchem der Sopran von es″ stufenweise sich nach es′ herabsenkt. Fürwahr — ein Renomierstück des doppelten Kontrapunktes ist diese Fuge nicht, da sie außer einigen Formen der Engführung gar keine Komplikationen enthält.

II. 8.
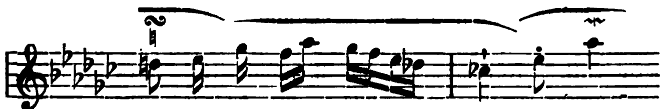
Präludium und Fuge Es-moll (Dis-moll).

Daß Bach diese beiden Stücke in Dis-moll statt Es-moll geschrieben, wird sich wohl durch den pädagogischen Zweck des „Wohltemperierten Klaviers" erklären lassen. Ich habe dieselben in meiner Ausgabe des Werks nach Es-moll umgeschrieben, weil sie dadurch wirklich sehr viel leichter lesbar werden und eine spezielle Charakteristik der Kreuztonarten nicht vorzuliegen scheint (vgl. dagegen die Cis-dur-Nummer des ersten Teils).

Das Präludium ist eine sehr fein ausgeführte, besonders reiche zweistimmige Invention. Beide Hände sind durchaus gleich bedacht und tauschen fortgesetzt die Motive aus. Der Hauptgedanke ist (Takt 1—4):
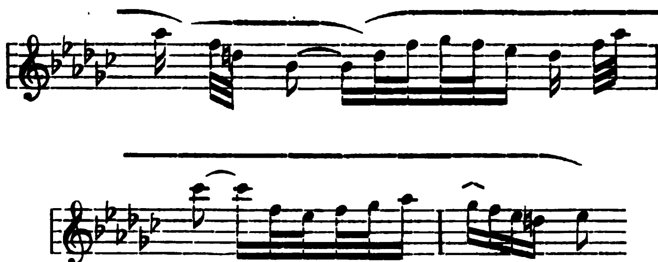


wird getreulich durchgeführt, zum Teil in verkürzter Form, wie ihn gleich der Nachsatz bringt:
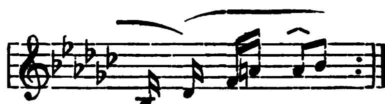


(mit dem reizenden kleinen Anschlußmotiv), und zumeist mit sich selbst (kanonisch) kontrapunktiert; doch bringt der zweite
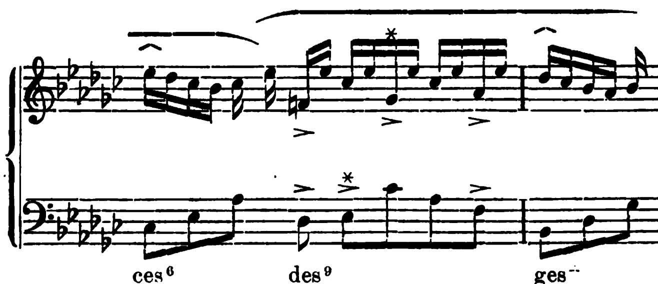
Teil einen neuen Kontrapunkt dazu, ein etwas hastig angehendes Arpeggiomotiv:



das Bruyck wohl kaum mit Recht eine „krause, steife Arabeskenfigur" nennt; ich meine, das herabgehende Arpeggio ergibt sich durchaus natürlich als Gegensatz zu dem Abschluß des ersten Teils:



Besondere Beachtung verlangt die interessante stimmige Brechung der im ersten wie im zweiten Teil eine Hauptrolle spielenden beruhigenden Zwischenpartie (zweite Periode):



wo die mit * bezeichneten kräftigen Durchgangstöne es und ges ($\frac{4-5}{2-3}$) freilich zunächst frappieren (noch mehr aber die durch Sequenz bedingten Nachbildungen derselben).

Der erste Teil moduliert zunächst (bereits am Schlusse der ersten Periode) zur Parallele (Ges-dur), in welcher die zweite Periode bleibt, dann aber zur Subdominante (B-moll), in welcher der Teil schließt (mit mehrfachen Schlußbestätigungen).
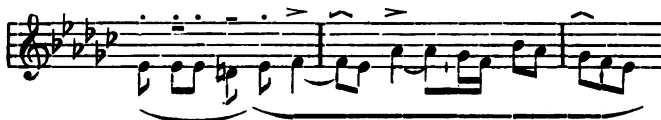
Der zweite Teil geht wieder von der Haupttonart aus (b^7) über Des-dur und Ges-dur nach As-moll (Subdominante), wobei die oben erklärte stimmige Brechung eine neue Komplikation herbeiführt:

ges^{+} $ces^{7<}$ $\underset{..}{\overset{4}{2}}$ $\overset{5}{3}$ fes^{-}
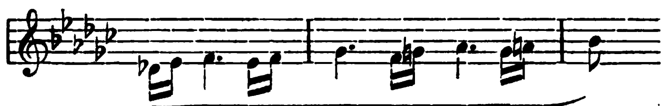
Hier bleibt bei näherer Betrachtung nur die große Septime b als Besonderheit übrig. Der Rest des Stückes hält die von der Subdominante aus leicht wieder gewonnene Haupttonart ($^{0}es = ces^{6}$ — des^{7} — ges; $\underset{..}{6}$ — as^{7} — des; .. ges^{+} — as^{+} [$= es^{III<}$] b^{7} ^{0}b) fest, allerdings mit freiester Benutzung chromatischer Harmonien (es^{7}—[$es^{III<}_{V<} =$] f^{7} — b^{7} — ^{0}b).

Die (vierstimmige) *Fuge* ist eine der interessantesten und tiefsinnigsten des ganzen Werkes. Das Thema hat den knappen Umfang vom Unterhalbton bis zur Quarte der Tonart, gehört daher zu den ruhigen, weder sich emporringenden noch herabsinkenden; und doch: welch tiefer, intensiver Ausdruck liegt in dieser gemessenen Melodiebewegung. Die *Altstimme* beginnt nicht nur das Werk, sondern tritt

auch im weiteren Verlaufe noch zweimal dominierend auf (Themavortrag bei schweigendem Sopran):
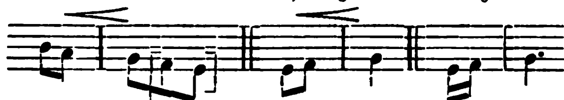


Während der Tenor den Comes vorträgt (als getreue Transposition des Dux in die Quinte), zieht der Alt wie ein Schwan ruhig gleitend zur Dominante empor:



Man darf wohl diesen Gegensatz als einen ideal vollkommenen bezeichnen: er unterscheidet sich sehr scharf vom Thema, geht ganz und gar seinen eigenen Weg und ist dennoch dem Thema in der Stimmung durchaus homogen. Daß Bruyck das Motiv des Gegensatzes vom „zweiten Glied" des Themas durch Verkürzung ableitet, ist einer der zahllosen Irrtümer, die aus dem Mangel rhythmischer Durchbildung entspringen; selbst wenn man davon absieht, daß d—es—f im Thema gar nicht zu einem Motiv zusammengehören, würde man von diesem doch höchstens Bildungen wie die folgenden durch „Verkürzung" ableiten können:
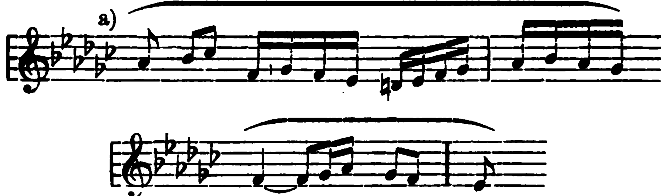


Hingegen würde man nichts einwenden können, wenn jemand den Gegensatz vom Schlußmotiv des Themas ableiten würde:
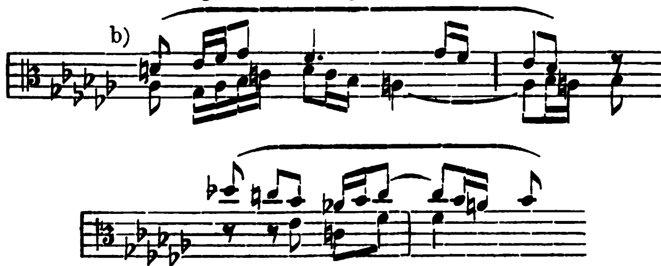


wenn damit etwas gedient wäre. Nicht die Gleichheit, sondern die Gegensätzlichkeit ist am Gegensatz das anerkennenswerte.

Einen zweiten Gegensatz, der durch die ganze Fuge beibehalten würde (Brunck), vermag ich nicht zu entdecken; vielmehr entwickelt Bach eine Fülle verschiedener dritter und vierter Kontrapunkte zu Thema und Gegensatz, die untereinander hie und da die Ähnlichkeit haben, daß sie überwiegend in Sechzehnteln oder überwiegend in Achteln fortschreiten. Ich setze nur diejenigen hierher, welche als Ergänzungsstimmen zu Thema und Gegensatz treten, sehe also von denen ab, welche nur das Thema begleiten, wo der Gegensatz fehlt:
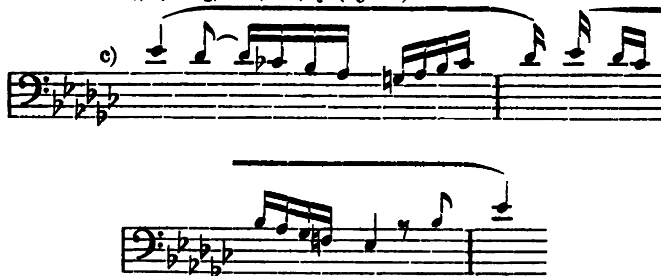
1. Durchführung, Baßeinsatz (Bruncks „zweiter Gegensatz")



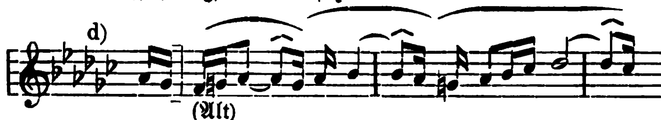
1. Durchführung, Sopraneinsatz.
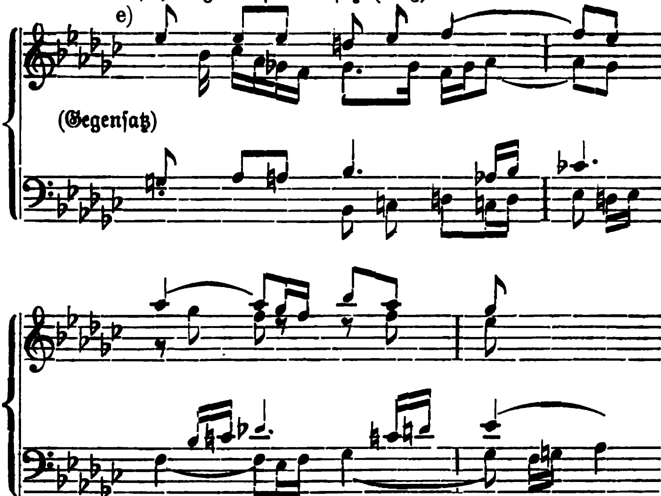


2. Durchführung, Baßeinsatz (vgl. a).



2. Durchführung, Tenoreinsatz:



2. Durchführung: Sopraneinsatz (Dur):
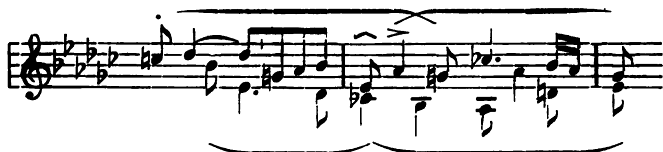


NB. Tenor und Baß bringen den Gegensatz zur Engführung!
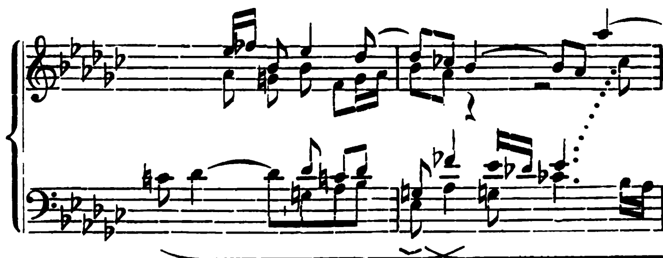
Nur c stimmt mit a für die Dauer von drei Vierteln überein (gliedert sich aber anders). Zu diesen Kontrapunkten kommen aber noch eine ganze Reihe anderer von der dritten Durchführung ab (auch schon beim Alteinsatz der zweiten, wo der Gegensatz fehlt), die meisten als Ergänzungsstimmen bei den Schein-Engführungen, einige aber auch außerhalb derselben, keiner aber zweimal, was bei einer so einsatzreichen Fuge sehr viel sagen will!
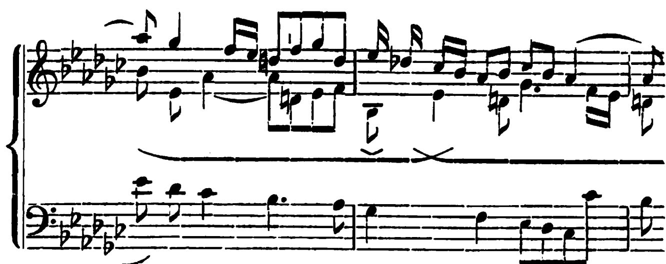
Bemerkenswert ist, daß alle drei Zwischenspiele der Fuge (mehr hat sie nicht) mit denselben Motiven gearbeitet sind, und zwar mit solchen, die weder dem Thema noch dem Gegensatz entnommen sind; sie heben sich dadurch ganz besonders selbständig heraus und scheinen eine Art Zwischenthema vorzustellen; man vergleiche:

a. innerhalb der 1. Durchführung:
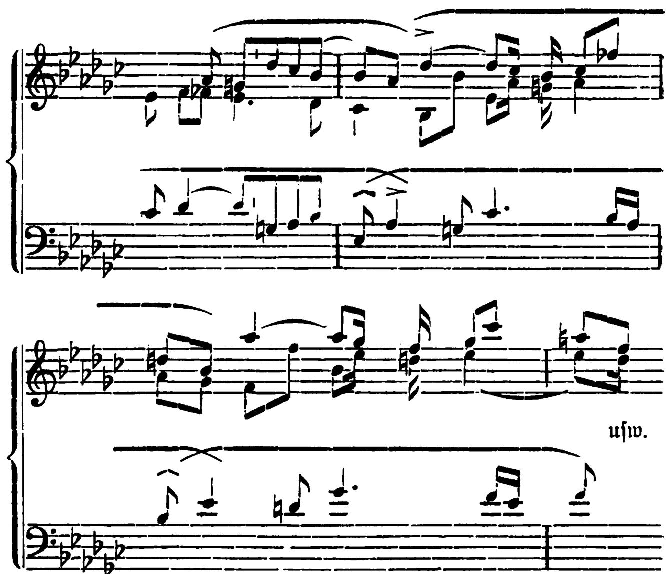


b. Zwischen dem 1. und 2. Teil:





c. Zwischen dem 2. und 3. Teil:

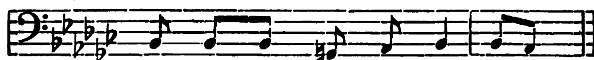


Die Teile der Fuge sind:

I. (in der Haupttonart): Die vier Stimmeneinsätze Alt (Dux), Tenor (Comes), nach vier Takten Rückleitung (5a—8a) Baß (Dux), Sopran (Comes) und ein nochmals die Haupttonart feststellender mit Halbschluß (b^7) endender achttaktiger freier Zwischensatz.

II. Mittel- (Modulations-) Teil, die zweite und dritte Durchführung umfassend und noch in die Mitte der vierten hineinreichend (wenn man nicht lieber die vierte in zwei unvollständige zerlegen will; dann: bis nach der vierten reichend und mit dem Zwischenspiel zum letzten Teil hinüberlangend). Die zweite Durchführung bringt in den drei ersten Themaeinsätzen (Baß, Alt, Tenor) eine merkwürdige Veränderung des Themas, nämlich die Verwandlung des ersten Schrittes aus einer kleinen Sekunde in eine kleine Terz; und zwar geschieht diese Verwandlung im Baß- und Alteinsatz auf Kosten der Bedeutung des dreimal wiederholten Anfangstones, während der zweite seine Bedeutung als Terz der Dominante behält:

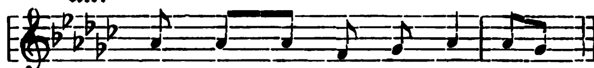
Baß:



b^{VII} ^{0}f as^{VII} es^{7} ^{0}es ($^{2>}$)

(nach As-moll [Subdom.])
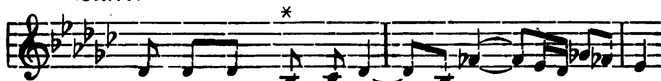
Alt:



^{0}es (= ces) des^{7} ges^{+}

(nach Ges-dur [Parallele])

Tenor:
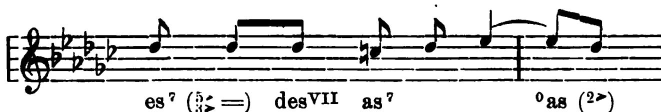


ges^{+} des^{+} as^{VII} es^{7} ^{0}es as^{VII} (es$^{9>}$) ^{0}es

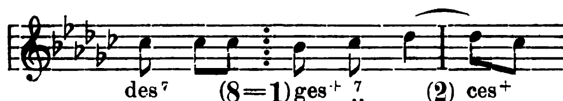
(nach As-moll [S.-D.])

nur beim Tenoreinsatz wird der zweite Ton (*) Quinte, überhaupt erscheint das Thema als Verschiebung des Baßeinsatzes um eine kleine Terz nach oben (in derselben Tonart As-moll); der Sopran bringt bereits wieder den Dux in Es-moll, so daß in der Mitte des Modulationsteils die Haupt-
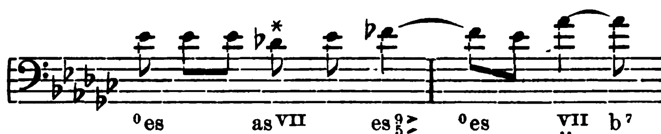
tonart wiederhergestellt ist (doch bringt eine zweitaktige Schlußbestätigung statt den Es-moll-Akkord den Es-dur-Akkord natürlich mit dem Sinne einer Dominante). Die dritte Durchführung setzt mit Umdeutung von 8a zu 1 unter der Schlußbestätigung ein und beginnt mit einer Schein-Engführung von Alt, Tenor und Baß (Alt das vollständige Thema in As-moll bringend, Tenor nur durch sechs Achtel imitierend [von fes aus], Baß den Dux vollständig bringend aber mit Durschluß [es⁷ als Dominante von As-moll [Subdominante]); der Sopran schließt nach eintaktiger Schlußbestätigung (8 = 4a) mit dem Thema in Des-moll an:



(wobei die Wechselnote fes[$^{2>}$]) im Moment der Verwandlung des es⁷ in des^{VII} sowie weiterhin die neapolitanische Sexte heses ($^{2>}$ in ⁰as) die Auffassung etwas erschweren), bringt aber am Ende auch statt des Des-moll-Akkordes des⁷ (vorbereitet durch ges^{VII}), so daß ein neuer Schlußanhang (zwei Takte) den Schluß nach Ges-dur verlegt. Unter demselben (8a = 1) hebt der Alt die vierte Durchführung an mit dem Thema in Ces-dur; da er aber zur Dominante von Ges-dur einsetzt, so wird der Anfangston des Themas, der von Hause aus Grundton ist, gar zur Septime:
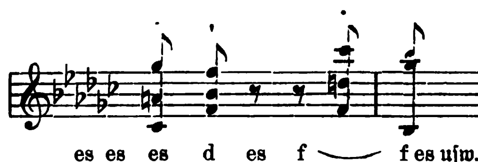


Der Schluß geschieht per inganno nach As-moll (ces⁶), welche Tonart der anschließende Tenoreinsatz des Themas von es aus (eigentlich Dux, in der Haupttonart, aber mit des statt d) zunächst festhält, sie aber am Ende mit der Haupttonart vertauschend:
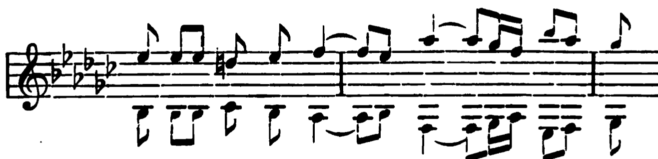


Damit ist der zweite Teil zu Ende (die Haupttonart wieder erreicht).

III. Der Schlußteil schwingt sich in dem oben notierten Zwischenspiele zunächst nochmals zur Dominanttonart auf und bereitet durch längeres Festhalten der Dominantharmonie (b^7) ein wirksames letztes Auftreten des Themas vor. Dasselbe erscheint zunächst (als Dux) im Baß, ganz homophon mit Akkorden von den drei Oberstimmen begleitet



und nach zweitaktiger Bestätigung des vierten Taktes noch einmal mit Aufwand kontrapunktischer Mittel im Sopran (Dux) und Tenor (in Gegenbewegung von b aus), während Alt und Baß frei kontrapunktieren:



Die dann noch angehängte zweitaktige Schlußbestätigung wird fünfstimmig durch Hinzutritt einer Füllstimme zwischen Sopran und Alt.

II. 9.

Präludium und Fuge E-dur.

Ein bewunderungswürdiges Stück von fließendster Polyphonie ist das streng dreistimmige nur in den beiden Teilschlüssen vier= bis sechsstimmige Präludium, dessen Hauptgedanke offenbar mit dem Thema der Fuge (s. d.) in verwandtschaftlicher Beziehung steht:

Allegro non tanto.
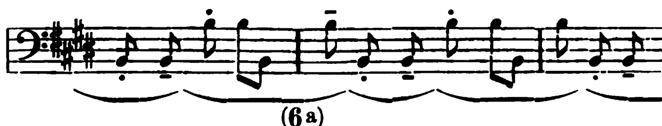
(2)

8va bassa
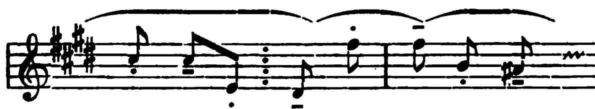
(4)

Dieser Vordersatz erhält zunächst einen Nachsatz in der Dominante, der nur Transposition des Vordersatzes ist mit Vertauschung der beiden Oberstimmen. Es erfolgt dabei die der Zeit des Fugenstils so geläufige direkte Ergreifung der Dominanttonart, die keineswegs mit einer Modulation zur

Dominanttonart verwechselt werden darf; eine solche macht vielmehr erst mit Nachdruck und Umständlichkeit die folgende Periode, welche nochmals von der Haupttonart ausgeht: e^{+} — $\overset{1<}{..}$ (= cis^{7}) ⟶ ^{0}cis (2. Takt); $\overset{VII}{..}$ — gis^{7} — ^{0}gis (2a); .. (= e^{6}) — fis^{7} — h^{+} (4. Takt); h^{7} — e^{+} .. $^{7}_{1<}$ (= cis$^{9>}$) — fis^{7} (6. Takt); h$^{\div}$ — e^{6} — fis^{7} — h^{+}, immer noch in der Weise der Anfangstakte mit verteilter Sechzehntelbewegung arbeitend. Den Schluß des ersten Teils bildet eine Art Coda (6a—8a; 7b—8b; 8c), welche die Dominanttonart festhält zunächst mit orgelpunktartigem Baß, der aber ein auf und ab schwebendes Achtelmotiv als neues Moment bringt:



das zunächst vom Sopran aufgenommen, aber tonlich freier gestaltet wird:



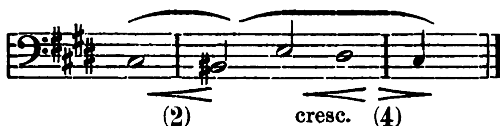
und auch im zweiten Teil eine wichtige Rolle spielt. Der zweite Teil beginnt mit dem Anfangsgedanken in H-dur (und zwar Stimmversetzung), macht auf den 4. Takt einen Halbschluß nach Cis-moll (Parallele) und schließt die Periode in Cis-moll mit einem Nachsatz, dessen sinnigen Charakter das schwebende Achtelmotiv im Tenor bedingt:



Schon die folgende Periode stellt die Haupttonart gleich zu Anfang wieder her. Dieselbe hat als Umgestaltung der

zweiten Periode des ersten Teils zu gelten; die Motive sind nicht ganz streng beibehalten, aber doch sämtlich noch wohl kenntlich (diatonische Sechzehntelbewegung, akkordische Achtelbewegung usw.). Die Coda kehrt gleichfalls wieder, aber natürlich in der Haupttonart und wesentlich erweitert und mit Umstellung der Hauptgedanken (die schwebende Achtelfigur kommt zuerst im Sopran — wie im ersten Teile frei — und erst dann orgelpunktartig im Baß); ein wirklicher Zuwachs ist der dreitaktige letzte Schluß über ruhendem Baß.

Die (vierstimmige) Fuge hat den gemessenen hoheitsvollen Gang der Cis-moll-Fuge des ersten Teils, ist aber viel kürzer, auch einheitlicher in der Stimmung (sofern nämlich hier nicht wie dort ein Kontrastmotiv das Interesse für weitere Entwickelung anregt). Weshalb Bruyck dem Thema ernsten Ausdruck absprechen zu müssen glaubt, verstehe ich nicht; vermutlich ist wieder ein Lesefehler der Minderungsgrund des Interesses. Bach hat diese Fuge selbst im $^2/_1$ Takt geschrieben; nun vergleiche man aber die Themen der E-dur- und Cis-moll-Fuge in gleicher Art der Notierung:



und:



Das E-dur-Thema erscheint gewiß wesentlich heiterer, gleichsam abgeklärter, überzeugter (man beachte die einfachere Linie, das Erheben und wieder Herabsinken, anstatt der mehr in sich hineingehenden, sich um sich selbst drehenden Melodielinie des Cis-moll-Themas, das gegenüber dem E-dur-Thema entschieden weltabgewandt, — grüblerisch —

beethovenisch erscheint); die Verwandtschaft beider aber ist wohl evident.

Freilich könnte man ja beide auch so lesen, daß sie einfach dreitaktig nach dem Schema 2., 3.—4. (Schwer — Leicht — Schwer) verliefen, in welchem Falle die folgenden Stimmen allemal hübsch das Ende des Themas abwarteten — dann erschiene aber nicht nur die E-dur-, sondern mit gleichem Rechte die Cis-moll-Fuge wesentlich hausbackener:

oder:

(4) (6) (4) (5=6)

und:

(4) (5=6)

Bei der Cis-moll-Fuge müßte, bei der E-dur-Fuge könnte dann die Umdeutung des angeschlossenen 5. Taktes (5) zum 6. stattfinden, eine sehr schwer verständliche Komplikation, gegen welche die Umdeutung des 4. Taktes zum 5. einfach und leicht ist. Übrigens verbietet sich aber in beiden Fällen diese andere Auffassung von selbst durch die harmonische Ausdeutung des Themas, welche die Kontrapunkte ergeben; die Wahl zwischen diesen beiden Deutungen ist wohl nicht schwer:

a)

e^+ [a^6 h^7] (4) e^+ [a^6 h^7] e^+

b)

e^+ a^6 h^7 e^+ a^6 h^7 e^+

(4)

c)

^{0}gis [gis^{7}] ^{0}gis (4) [cis^{VII} gis^{7}] ^{0}gis

d)

^{0}gis gis^{7} ^{0}gis cis^{VII} gis^{7} ^{0}gis

(4)

Bei a und c würden die beiden Motive des Themas auf der Tonika stillstehen (die Dominanten fielen bei a sämtlich auf leichte Zeiten, erschienen also nur durchgehend [vgl. Katechismus „Kompositionslehre", I, S. 58]), und bei c erschienen dieselben auf den 4. Takt als Vorhalte, d. h. als schwere Wechselharmonien der Tonika; bei b und d dagegen schreitet das erste Motiv zu einer Dominante fort und das zweite schließt zur Tonika zurück. Doch genug der Beweise: die Deutung, welche das Thema am gehaltvollsten erscheinen läßt, dürfte wohl bei einem Meister wie Bach selbstverständlich die richtigste sein!

Die Beantwortung des (nicht modulierenden) Themas ist getreue Transposition in die Quinte; es lag keinerlei Grund zur Abweichung vor, da die Quintbeantwortung die Aufgabe des Comes, von der Harmonie der Tonika aus zur Dominanttonart zu modulieren, vollständig erfüllt:

Comes
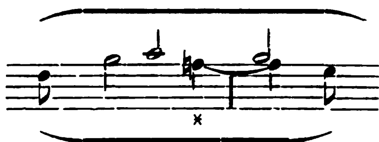
* *

Gegensatz
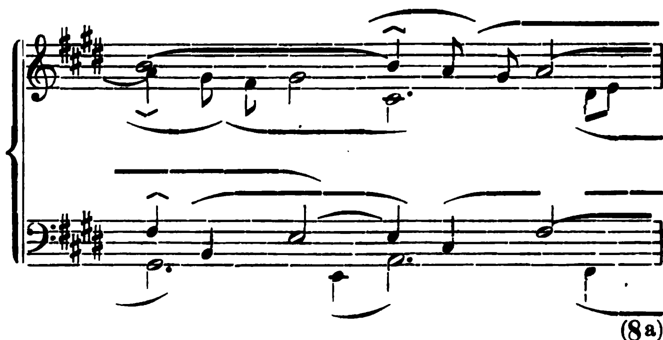
e^{+} h^{+} e^{6} fis^{7} h^{+} e^{6} fis^{7} h^{+}

Die beiden letzten Noten des Gegensatzes sind übrigens bei dessen erstem Auftreten aus modulatorischen Rücksichten

(damit der Dux wieder auf der Schlußnote eintreten kann) abgeändert, und zwar in einer für Bach charakteristischen typischen Weise, indem der Leitton der Dominanttonart zur Dominantseptime (a♮ statt ais) erniedrigt ist (mixolydisch):



Der dritte Stimmeneinsatz (Dux im Alt) bringt dagegen im Tenor den Gegensatz mit seinem eigentlichen natürlich erwarteten Schlusse (die mixolydische Umbiegung desselben hätte zur Subdominante geführt). Die zweite Periode würde vollständig befriedigend in der Dominanttonart schließen, wenn nicht Bach beim Vortrag des Comes durch den Sopran abermals im Gegensatz (Alt) a♮ für ais substituierte; dadurch wird die Schlußwirkung aufgehoben und Anlaß zu einem Schlußanhang gegeben, der den Ganzschluß auf h^{+} in einen Halbschluß auf h^{7} verwandelt; im Moment, wo der Baß auf h ankommt ( ), ergreift aber der Tenor nochmals den Gegensatz und gibt ihm wieder seine natürliche Endung:



(8a)

NB.
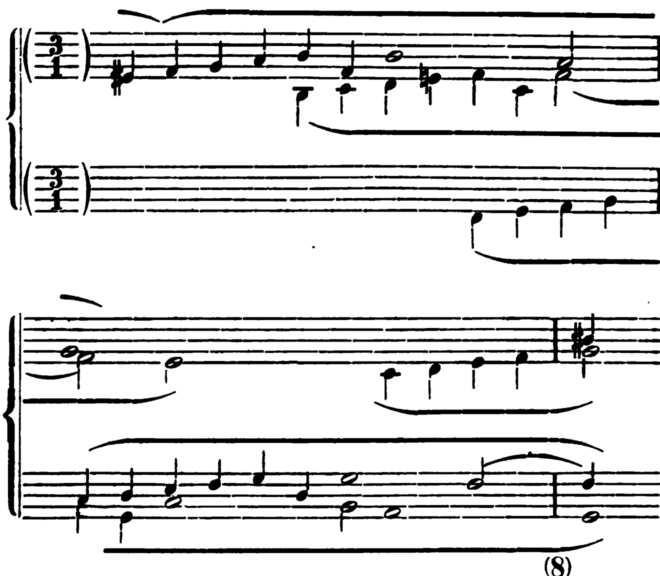
(8b)

Wohl noch zum ersten Teil der Fuge gehörig, ist der hier anschließende Satz, der im wiederholten Nachsatz zur Parallele (Cis-moll) schließt; derselbe bringt zunächst eine Engführung des Themas durch alle vier Stimmen:

(4=5)

(8=4)
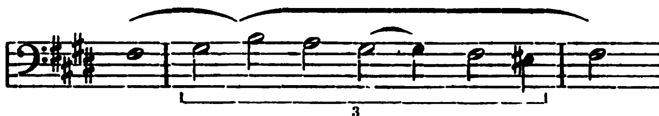
Man beachte, wie hier das Schlußmotiv des Gegensatzes (die Synkope) an das Thema selbst tritt; die Schlußwirkung des 8. Taktes wird durch das eis und cis (cis⁷ statt e⁺) gebrochen; der dadurch notwendig werdende Nachsatz nimmt den vom Tenor im 7. Takte gebrachten Gegensatz auf und führt ihn mit Vergrößerung der Werte des Synkopenmotivs durch alle Stimmen (zwei Takttriolen):



Ein eintaktiger Anhang (8a) verwandelt diesen Halbschluß auf gis⁷ in einen Ganzschluß auf ⁰gis, unter welchem der Alt mit dem Dux in der Haupttonart hervortritt, eine neue (dritte) Durchführung beginnend, bei welcher je zwei Stimmen (Alt — Sopran, Baß — Tenor) zusammengeschoben erscheinen, doch nicht so stark, wie in der ersten Engführung; diese Durchführung gehört zum Modulationsteil, da sie von der Haupttonart zur Parallele der Subdominante (Fis-moll) führt:
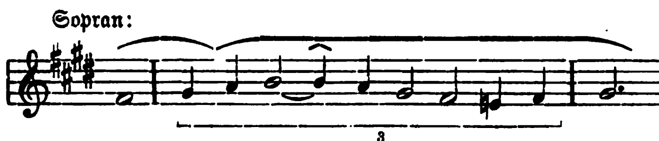
Sopran: Comes. . . .
Alt: Dux . . . .
Tenor: Thema in Fis-moll.
Baß: Thema (Comes) in H-dur.

Der Tenor-Einsatz des Themas bringt dasselbe in einer etwas verlängerten Gestalt (ein Takt $^{3}/_{1}$ bzw. Triole):



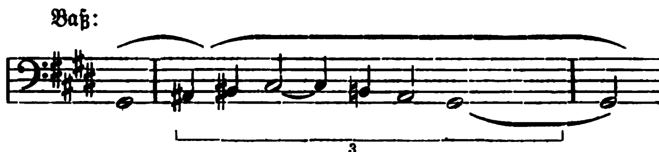
welche die nächsten beiden Themaeinsätze beibehalten (mit neuen Freiheiten):

Sopran:



(von Fis-moll nach Cis-moll).

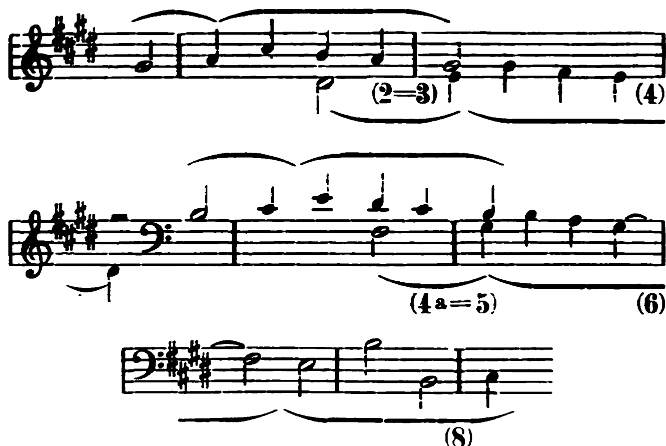
Baß:
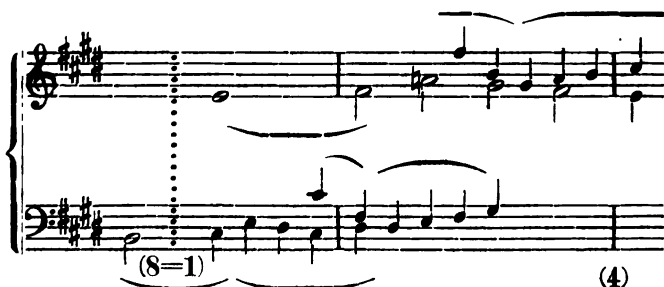


(in Cis-moll)

Man könnte daher versucht sein, diese drei Stimmeneinsätze zu einer Durchführung zusammenzurechnen, wenn nicht jener Tenoreinsatz zu fest mit dem vorausgehenden Baßeinsatz verwachsen wäre; er bildet zudem den Abschluß einer Periode und ist vom folgenden durch einen Schlußanhang (Klausel: fis^{VII} cis$^{6\flat}_{4}$ $\underset{..}{+}$ ^{0}cis) förmlich abgetrennt. Es wird daher korrekter sein, diesen Sopran- und Baß-Einsatz als eine unvollständige fünfte Durchführung bildend anzusehen. Damit ist aber auch der Mittelteil zu Ende; wenigstens tritt nun
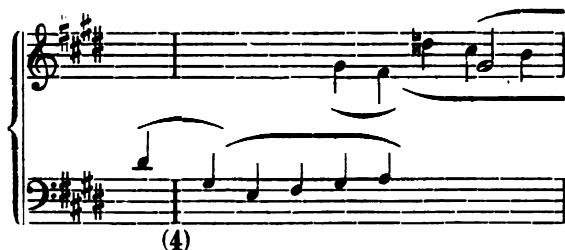
(schon unterm Abschluß in Cis-moll, diesen störend) die Haupttonart wieder ein, und zwar direkt mit dem Thema in der Verkürzung, das nun durch alle Stimmen läuft (sich nicht an bestimmte Tonstufen bindend); die Taktart schreiben wir dabei besser vorübergehend als $\frac{2}{2}$ statt als $\frac{4}{2}$:
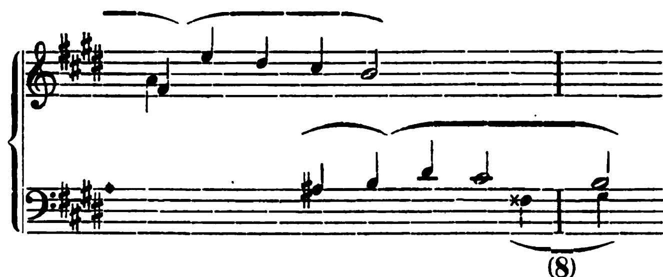


Die Periode wird durch eine Schlußklausel (h $^{4}_{8}$ ^{3} — $_{7}$ e) zu Ende geführt, unterm Schlusse aber (mittels Trugfortschreitung des Basses: h — cis) setzt eine neue (siebente) Durchführung ein, eine Engführung des originalen Dux mit dem verkürzten Thema und dessen Umkehrung (frei):
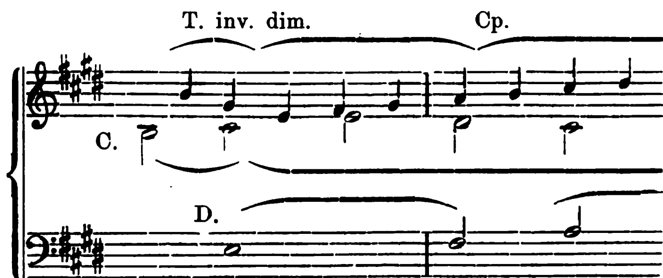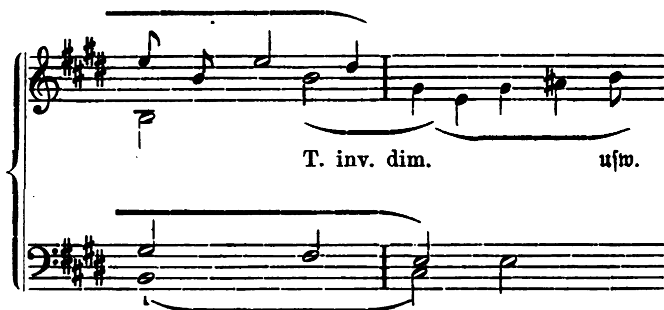


Auch der Rest dieser Periode, die nach Gis-moll (Parallele der Dominante) schließt und sich dann mit einem zweitaktigen Anhange (Klausel) festsetzt, ist mit dem verkürzten und umgekehrten Thema gearbeitet:





Das Prunkstück ist aber die Coda, eine achte Durchführung, eine zweimalige bzw. dreimalige kunstvolle Engführung von Comes, Dux, umgekehrtem verkürzten Thema und Gegensatz in der Haupttonart:





Imposant ist der letztmalige abschließende Vortrag des Comes mit einem Anhange durch den Baß:
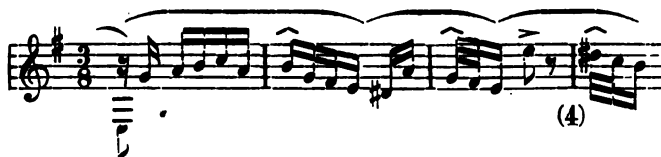


Welche Kraft und Ausdrucksfülle, welche Einheit und Konsequenz, und doch: welches Maßhalten in dem ganzen Stück!

II. 10.
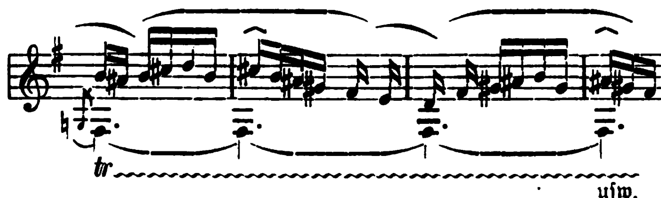
Präludium und Fuge E-moll.

Ein flottes, lang ausgesponnenes, zweistimmiges Präludium (noch dazu mit zwei Reprisen) und eine ebenso flotte, ebenfalls sehr lange Fuge, beide gewiß für- und miteinander erfunden. Der Hauptgedanke des Präludiums ist:
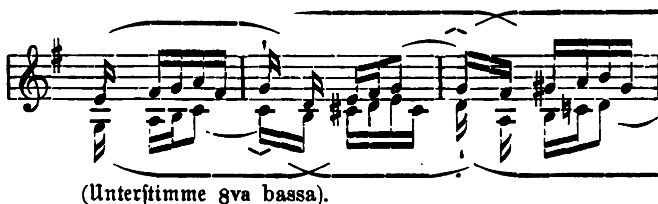
Poco vivace e leggiermente.

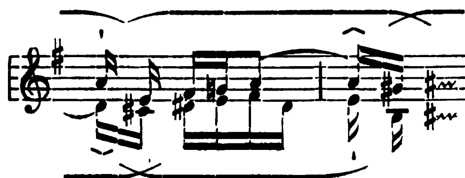


Derselbe wird in kunstvollster Weise fortgesponnen, bald imitierend, bald frei kontrapunktiert. Die charakteristische weibliche Endung des ersten Motivs erscheint noch verlängert zu den Trillern im ersten und zweiten Teil:

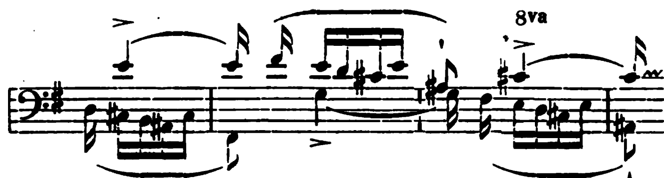


Besonders interessant ist folgende transponiert im zweiten Teile wiederkehrende modulierende Imitation:
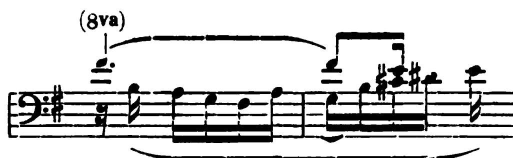

(Unterstimme 8va bassa).



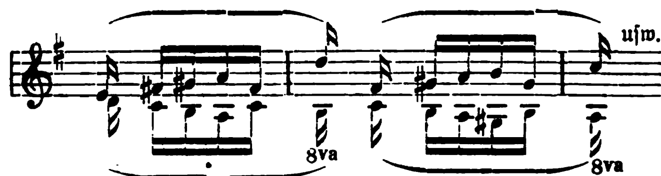
In der Coda des ersten Teils (nach dem Triller) kommt auch bereits die Umkehrung des Hauptmotivs zur Verarbeitung:



Der Anfang des zweiten Teils aber bringt die Umkehrung vollständig mit der weiblichen Endung:



und verarbeitet dieselbe in neuer interessanter Weise (zunächst dreitaktig; 1—2, 2a; 3—4 [= 5] — 6, 6a, 7—8). Auch die Bildungen:
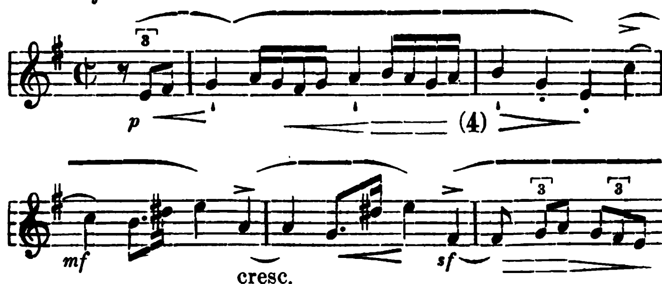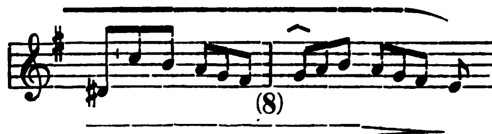


sind natürlich aus dem Hauptmotiv entwickelt.

Die Modulationsordnung ist einfach. Der erste Satz wendet sich über G-dur (Parallele) nach H-moll (Moll-Dominante), in dem er einen Halbschluß macht; der zweite Satz geht auf demselben Wege nach E-moll zurück. Der dritte schiebt sich sequenzartig durch E-moll — D-dur, Fis-moll (wobei aber das c♮ zu beachten) — E-dur, Gis-moll (d♮)

— fis^{7}, hält zunächst den Halbschluß in H-moll (Triller auf fis) fest, verlegt ihn dann nach E-moll (Triller auf h), kadenziert aber in der Coda umständlich in H-moll (h^{VII}—fis$^{9>}$— ^{0}fis; fis$^{IX<}$ — cis^{7} — fis^{7} — ^{0}fis, h^{VII} — fis^{7} — ^{0}fis). Der zweite Teil beginnt in H-moll und geht im ersten Satze über E-moll, G-dur, A-moll nach E-dur, im zweiten über A-moll, D-moll (= f^{6}) nach C-dur, der dritte setzt sich in A-moll fest (Klausel); der vierte ist dem ersten des zweiten Teils nachgebildet und steht in G-dur ($\not{e}^{VII}$ = d^{7}), E-moll und wieder G-dur: dann (5. Satz) wiederholt sich die Schiebung des ersten Teils (D-dur — Fis-moll [c♮] e^{VII} — E-moll), weiter die Triller-Coda (auf h und e) und die Festsetzung der Haupttonart durch Transposition des ersten Teils in die Quarte, mit einer weiteren Schlußbestätigung (8a = 5—6, 5a—6a, 7—8).
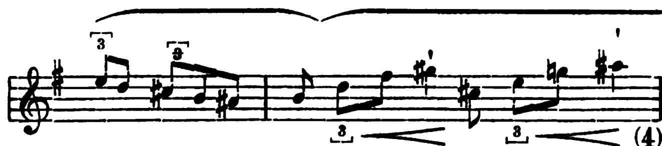
Die (dreistimmige) **Fuge** ist eine der allereinfachsten, sofern sie nur drei Durchführungen aufweist, deren jede den Hauptbestand eines der drei selbstverständlichen Teile der Fuge ausmacht: Exposition, (modulierender) Mittelteil, Schlußteil. Die drei ersten Einsätze bringen Dux—Comes—Dux in unmittelbarem Anschluß (ohne Zwischenspiele), so daß das Thema klar und zweifellos begrenzt wird, die späteren schalten mehr oder minder ausgedehnte Zwischenspiele ein. Das Thema ist sechstaktig, und zwar beginnt es mit einem nur zweitaktigen Vordersatz (3.—4. Takt), während der Nachsatz vollständig ist:
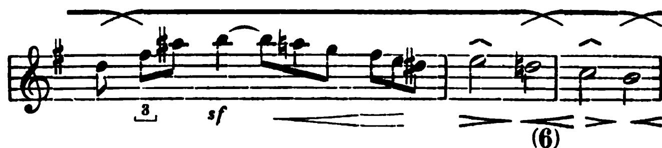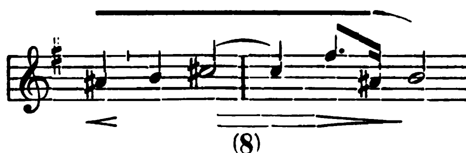




Da das Thema nicht moduliert, so fällt dem Comes die Modulation zur Dominante zu, die derselbe gleich in den ersten drei Noten vollzieht (h cis d = h^{VII} — fis^{7} — ^{0}fis); der ganze Comes ist daher wieder Quintversetzung des Dux.

Ganz besonders lehrreich ist in dieser Fuge die Verwertung des Gegensatzes. Seine Originalgestalt ist:



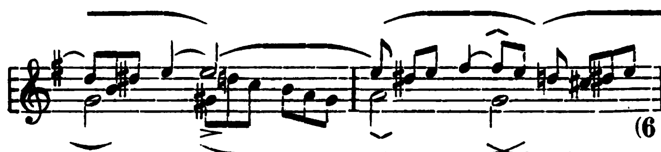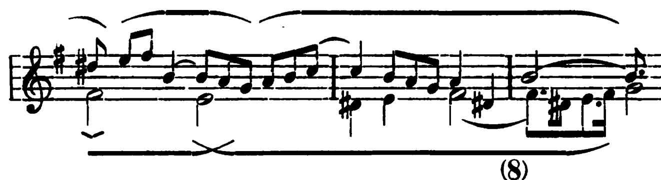




Obgleich derselbe nur ein einziges Mal getreu wiederkehrt (Alteinsatz des Thema in der 3. Durchführung), so ist doch die Wirkung dieselbe, als wenn er das Thema bis zu Ende getreu begleitete. Bach verteilt ihn nämlich in der mannigfachsten Weise zwischen zwei Stimmen, wie folgende Übersicht darlegt:
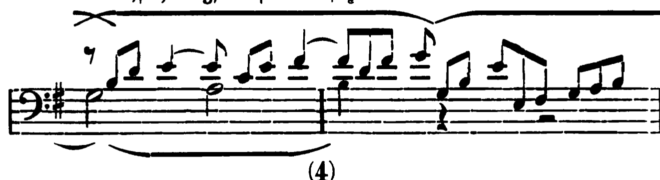
1. Durchführung, Baßeinsatz:
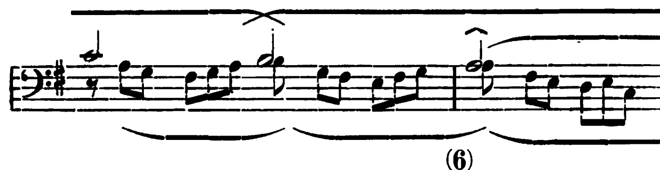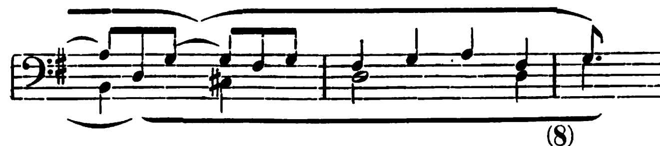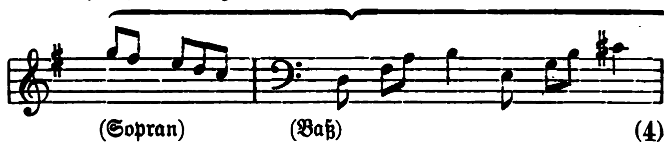






2. Durchführung, Sopraneinsatz:
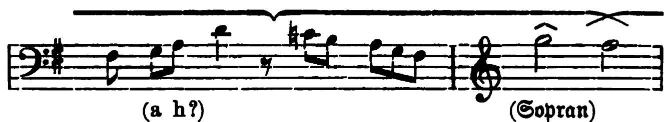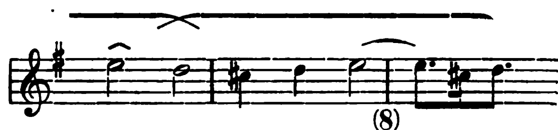






Dieselbe, Alteinsatz:
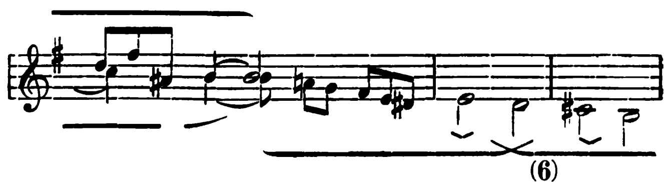


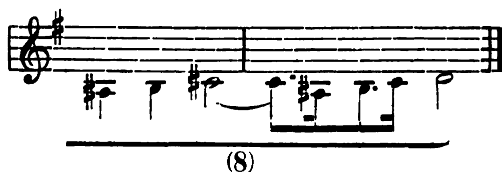




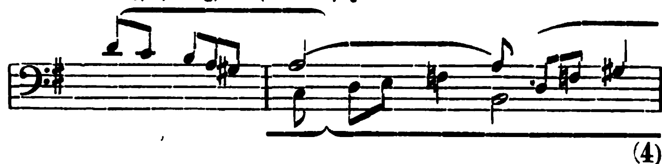
Dieselbe, Baßeinsatz:
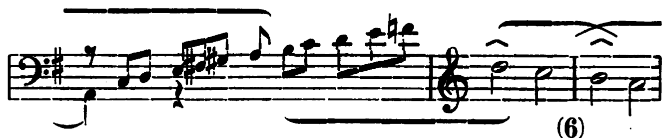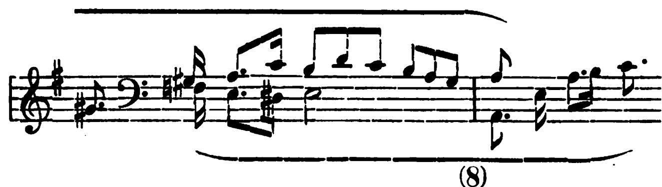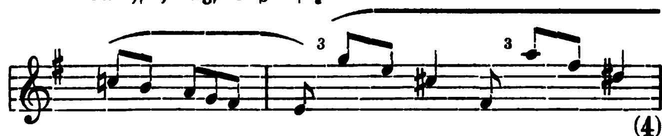






3. Durchführung, Sopraneinsatz:
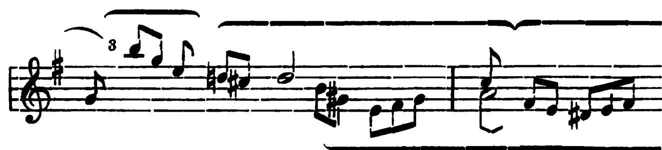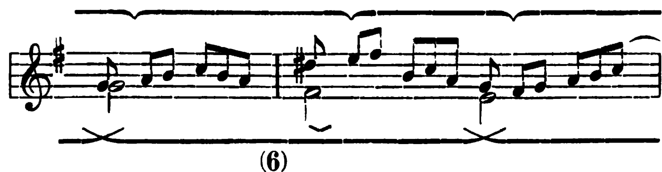




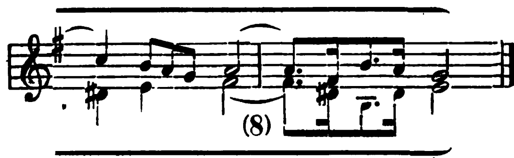


3. Durchführung, Baßeinsatz:









Wir sehen, fast der ganze kontrapunktische Apparat ist mit dem Gegensatz bzw. seiner Zerlegung bestritten.

Der Aufbau der Fuge bedarf kaum weiterer Erklärungen; Engführungen und andere kanonische Künste kommen nicht vor, und die Tonarten-Ordnung ist die denkbar einfachste, dabei aber doch eine ganz besonders reiche, vielseitige:

1. Durchführung:

Sopran (Dux in E-moll), Alt (Comes in H-moll), Baß (Dux in E-moll); Zwischenspiel, mit 8 = 2 ansetzend, moduliert im Vordersatz zur Parallele G-dur (e^{VII} [$= c^{6}$] — d^{7} — g^{+}) und setzt dasselbe im Nachsatz fest (c^{6} — d^{7} — g^{+}, c^{6} — d^{7} — g^{+}). Auf den achten Takt beginnt mit 8 = 3 die
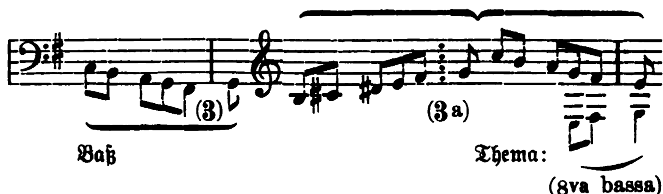
2. Durchführung:

Sopran (Dux in G-dur), Alt (Comes in D-dur), nach einem längeren Zwischenspiel, das mit 8 = 1 einsetzt und im Vordersatz über E-moll ($d^{1<} = h^{7}$) nach H-moll ($h\,\overset{\mathrm{VII}}{\underset{\mathrm{III}<}{\mathrm{V}<}} = cis^{7}$ — fis^{7}) moduliert und dasselbe im Nachsatz festsetzt, der Baß mit dem Thema in H-moll (mit 8 = 3 einsetzend). Wollte man des langen, dem ersten nachgebildeten Zwischenspiels wegen diesen Themaeinsatz zum Schlußteil rechnen (als Comes), so wäre die zweite Durchführung inkomplet und die dritte überkomplet. Das nun folgende

Zwischenspiel ist nur viertaktig (Nachsatz, mit 8 = 5 einsetzend) und wendet in einfachster Weise zur Haupttonart zurück ($h^{\mathrm{VII}} = h^{\mathrm{VII}\natural}$ [dor. Sexte] h^{7} — ${}^{0}h$).

3. Durchführung:

Alt (Dux in E-moll); nach vier Takten sequenzförmigen Zwischenspiels (e^7 — ^0e; a^7 — d^+; d^7 — g^+; g^7 — c^+; e^7 —) Sopran mit dem Thema in A-moll (Subdominante!); ein ausführlicher (fünftaktiger) Schlußanhang (Zwischenspiel) geht nach E-moll zurück (e^{VII} — h^7 — ^0h) und macht einen Halbschluß mit Fermate auf der Dominante (fis^7 — e^{VII} — h^7 $h^{6>}_4$ — $fis^{9>}$ — h^7) und nun streiten sich gleichsam die Stimmen, wer noch einmal das Thema bringen soll, da sie alle drei nacheinander den diatonischen Anlauf versuchen:



Nach dem Baßvortrage (Dux in E-moll) folgt nach einer rhythmisch frei angelegten Coda zunächst eine nicht zu Ende kommende Klausel (7a—8a mit Rückdeutung von 8 zu 6) sodann ein Orgelpunkt von drei Takten über H, von dem sich der Baß ins Dis hinabstürzt; der im Orgelpunkt hinaufgetriebene Sopran stürzt ebenfalls herunter zum dis^1 (mit Vorhalt und Fermate), und eine neue Klausel führt endlich in drei Takten zum Schluß.

Diese Fuge ist ein sehr zum Studium und zur Nachahmung zu empfehlendes Muster.

II. 11.

Präludium und Fuge F-dur.
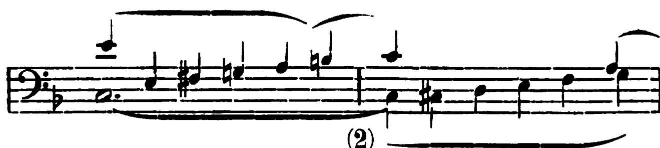
Ein prächtiges, kraftvolles, weit ausgeführtes Präludium, ein Meisterstück des gebundenen Stils (überwiegend streng fünfstimmig, daher ein ausgezeichnetes Übungsstück), und durch Kontrast verbunden eine humoristisch angehauchte, fein pointierte, aber alles Kunstgepränges entbehrende Fuge. Das Hauptmotiv des Präludiums ist eine rollende, doppelschlagartige Achtelfigur, welche von Anfang bis zu Ende durch die Stimmen läuft, fortgesetzte Achtelbewegung und flüssige Melodik in das übrigens durchaus harmonisch konzipierte Stück bringend. Daß der Stil orgelmäßig ist, bedarf keines Hinweises:
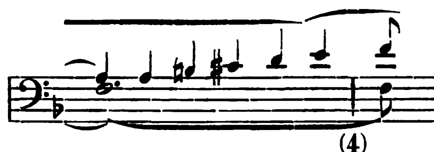
Allegro, con forza.

f

(2)

Merkwürdig ist der ganz besonders regelmäßige Aufbau dieses Präludiums: 2 achttaktige Sätze, viermal fast notengetreu wiederholt, aber natürlich das zweite und dritte Mal nicht in der Haupttonart, sondern in der Dominante und Parallele; ohne alle Störungen der Symmetrie (Elisionen, Umdeutungen), ja ohne jede Schlußbestätigung, was bei Bach außer in Tanzstücken, wohl kaum sonst vorkommt. Nach dem dritten Vortrage des Themas (in der Parallele) schiebt sich als Rückleitung ein vollständiger achttaktiger Satz ein, der von der Parallele der Dominante über die Parallele zur Haupttonart zurückführt und sich von den acht übrigen Perioden durch Einführung eines neuen Motivs in Vierteln abhebt (das aber mit dem rollenden Achtelmotiv kombiniert ist):
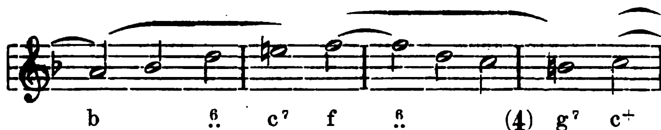




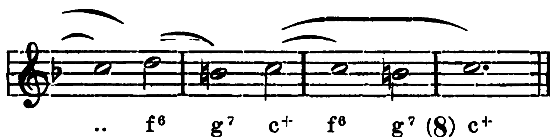
Alles weitere besagt die harmonische Analyse:

1.—2. Satz: Haupttonart—Dominante.
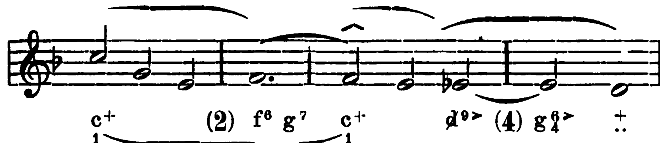
f^{+}_{1} (2) b^{6} c^{7} f^{+}_{1} $g^{9>}$ (4) $c^{6>}_{4}$ $\overset{+}{\cdot\cdot}$
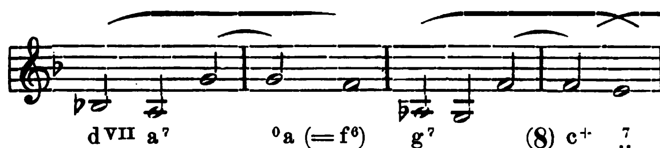
g^{VII} d^{7} ${}^{0}d$ ($=b^{6}$) c^{7} (8) f^{+} $\overset{7}{\cdot\cdot}$
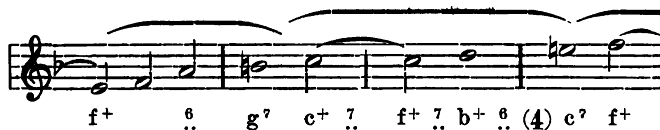


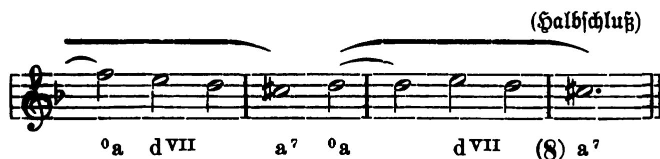


3.—4. Satz: Dominante — Parallele.









5.—6. Satz: Parallele — Parallele der Dominante.

^{0}a (2) d^{VII} a^7 ^{0}a (4) đ$^{IX<}$ e^7

a^7 ^{0}a d^{VII} a^7 (8) ^{0}a ^{0}a [$^{2>}$] d^{VII} (=b^6] (2)

c^7 f+ ..(^{6}) b^6 (4) c^7 f+ ^{0}e ($^{2>}$) a^{VII} (=f^6)

g^7 c+ $\overset{6}{..}$ (=^{0}e) a^{VII} (8) e^7
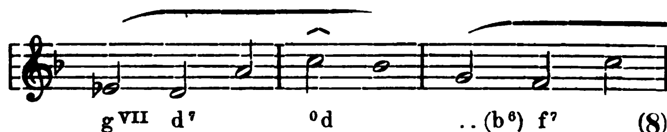
7. Satz: Parallele der Dominante — Parallele.
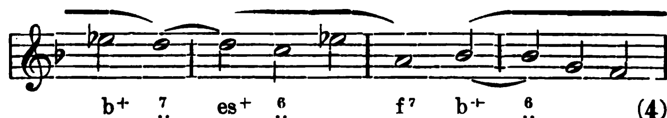
^{0}e a^7 ^{0}a .. (4) ..
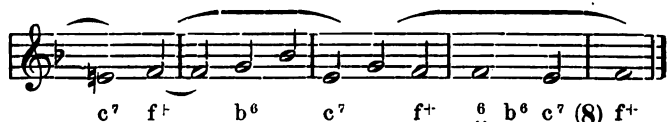
$\overset{2>}{..}$ $\overset{I}{..}$ e^7 .. e$^{6>}_{4}$ $\overset{+}{..}$ (8) a$^{6>}_{4}$ $\overset{+}{..}$ $\overset{7}{..}$

8.—9. Satz: Haupttonart (mit Berührung der Subdominante).

^{0}a (=f$^+_1$) b^6 c^7 f$^+_1$ g^9 (4) c$^{6>}_{4}$ $\overset{+}{..}$
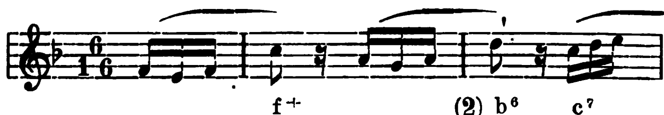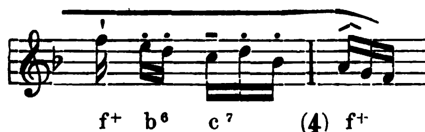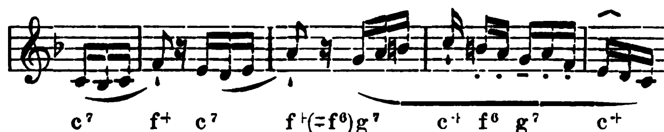






Das Thema der (dreistimmigen) Fuge züngelt von der Tonika aus zunächst zur Quinte und Sexte empor, läuft dann in die Oktav und läßt sich aus dieser graziös wieder zum Grundtone herab:

Allegretto grazioso.
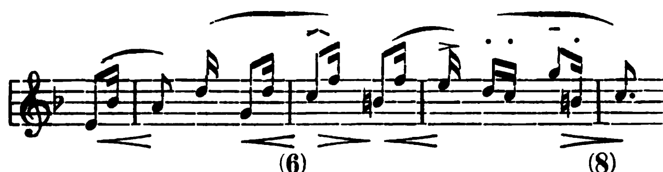




Da es nicht moduliert, so muß die Antwort modulieren, und zwar von der Tonika aus: daher die bekannte Verwandlung des beginnenden Quintschrittes (f—c) in einen Quartschritt (c—f); der Rest ist dann freie Transposition in die Quinte:

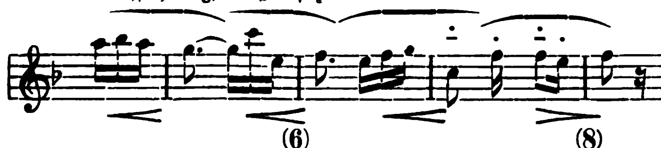


Einen eigentlichen Gegensatz (Hauptkontrapunkt) hat das Thema dieser Fuge nicht; doch ist das Fehlen eines solchen kaum bemerkbar. Einesteils liegt das wohl daran, daß das Thema selbst so fein ausgearbeitet, so scharf gegliedert ist, daß es neben sich kaum ein zweites Hauptgebilde dulden kann; es muß durchaus ungestört bleiben und sozusagen homophon dominieren; anderseits ist aber doch auch nicht zu verkennen, daß die Kontrapunkte der verschiedenen Themaeinsätze verwandtes haben. Die charakteristische Eigentümlichkeit des Kontrapunkts zum Comes ist nämlich ein fast kokettes Widerstreben (und doch Nachgeben!) gegen die emporlangenden Schritte der beiden ersten Themaglieder:

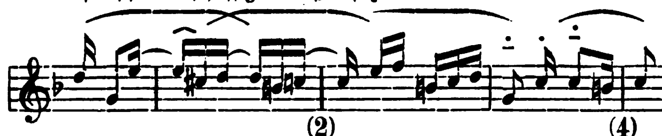


Man beachte, daß in diesem Gegensatz die vorkommenden Quinten- und Quartenschritte (abgesehen vom Schlußmotiv) rhythmisch umgekehrt liegen gegen die des Themas (die hohe Note leicht, die tiefe schwer); diese Eigentümlichkeit findet sich mehr oder minder konserviert in den übrigen Kontrapunkten, z. B.:

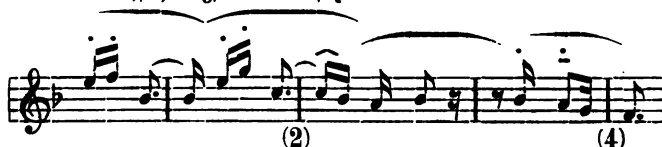
1. Durchführung, Baßeinsatz:
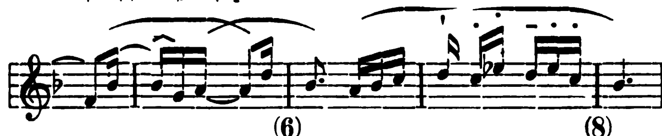


Daselbst, überschüssiger Baßeinsatz:



2. Durchführung, Tenoreinsatz:



Daselbst, Baßeinsatz:



Und nun wird man weitere Anklänge an allen Ecken und Enden, auch in den Zwischenspielen und beim letzten Schlusse finden. Zur rechten Zeit ist es gewiß die kleinere Kunst, einen der Umkehrung fähigen Kontrapunkt (das ist der des ersten Comes) beizubehalten!

Was nun den Aufbau der Fuge in den Hauptumrissen anlangt, so ist vor allem zu bemerken, daß eine eigentliche mittlere Durchführung mit Themaeinsätzen in der Dominante oder Parallele fehlt und die beiden Themaeinsätze, welche wir soeben als zur zweiten Durchführung gehörig bezeichneten, eigentlich schon dem Schlußteile, der besonders lang ist, angehören; der erste derselben (Tenor) ist nämlich der Dux in seiner Originalgestalt, aber höchst geistvoll in D-moll harmonisiert, der zweite aber (Baß) steht in der Subdominanttonart und setzt nach einem Orgelpunkt auf f ein, d. h. verheißt das Ende der Fuge. Der Mittelteil (Modulationspartie) besteht daher vielmehr aus einem ganz besonders lang
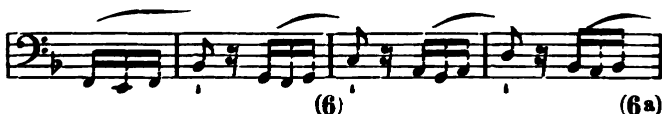
ausgesponnenen Zwischenspiel, das die Tonarten C-dur (Dominante), D-moll (Parallele), A-moll, D-moll, G-moll, D-moll, F-dur (Haupttonart), C-dur, F-dur, C-moll, G-moll, D-moll durchläuft und hauptsächlich die zweite Hälfte des Themas verarbeitet, wodurch zeitweilig sogar der Schein von Engführungen des Themas entsteht. Der erste Teil begreift dann nicht nur die Ansammlung der drei Stimmen (Sopran [Dux], Tenor [Comes] und nach sechs Takten Zwischenspiel [1—4, 3a—4a] mit 4a = 5 Baß [Dux]) sondern auch noch einen nach drei Takten Zwischenspiel (6a—8a) folgenden zweiten Baßvortrag des Themas (Comes), der den Schein einer Vierstimmigkeit der Fuge weckt, und vier weiteren, die Periode abschließenden und die Dominanttonart umständlich festsetzenden freien Takten. Der Schlußteil beginnt dann mit dem Tenoreinsatz des Dux:
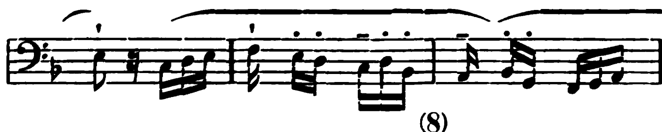
^{0}a $(2^{>}) = b^{6}$ c^{7} f^{+} b^{+} $(^{6})$ c^{7}
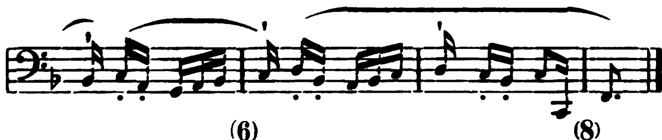
f^{+} b^{6} c^{7} a^{7} ^{0}a

der gleichsam noch um die Haupttonart kämpft; alsdann folgt ein längeres Zwischenspiel, das schnell zur Subdominante lenkt (b^{+} — f^{6}_{4} $\overset{7}{..}$ b^{+} es^{6} f^{7} [Orgelpunkt auf f]), weiter der Baßeinsatz des Dux in B-dur und nach ihm mit leichter Berührung von F-moll die Wendung zum Orgelpunkt auf c

8 Takte, im 7.—8. Takte der Baß über D [$g^{\blacktriangleright}$] in die tiefere Oktave tretend); zur Wiederholung vom 7.—8. bringt der Sopran auf (8 = 1) den Dux, aber mit des im zweiten Motiv, was eine große Wirkung macht. Damit ist diese Durchführung komplet; aber auch hier muß der Baß das letzte Wort haben und zwar setzt er mit dem Dux ein (mit F beginnend), ergreift aber statt der Quinte zuerst die Quarte und klettert nun mit stufenweiser Emporschiebung des Quartschrittes soweit, daß er endlich auch die zweite Hälfte des Themas bringen kann, aber nicht einfach, sondern ebenfalls durch Wiederholungen erweitert, ein ganz besonders genialer Einfall des Meisters, der durchaus dem humoristischen Wesen dieser Fuge angemessen ist:
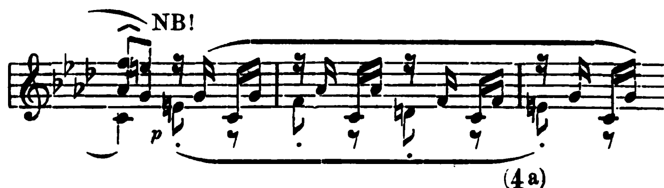






II. 12.

Präludium und Fuge F-moll.
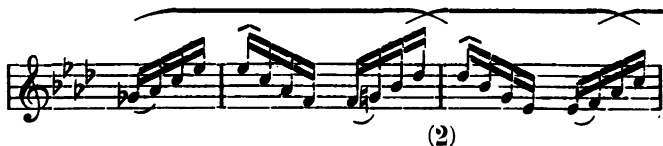
Es sind dies vielleicht die beiden leichtest verständlichen, auch den mit Bach noch gänzlich unbekannten direktest ansprechenden Stücke des Wohltemperierten Klaviers, daher zur Einführung in das Werk besonders geeignet.
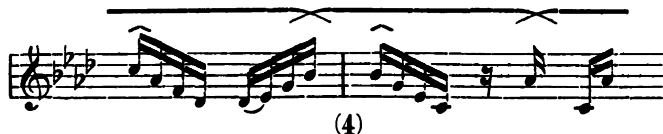
Das Präludium ist zwar überwiegend streng *dreistimmig*, enthält sich aller komplizierteren polyphonen Bildungen (Imitationen, Engführungen, Umkehrungen, Stimmvertauschungen usw.) gänzlich und läßt vom Anfang bis zu Ende der Oberstimme die Führung der Melodie, ist also insofern entschieden homophon erfunden. Auch der metrische Aufbau ist besonders regelmäßig, sofern die strengste Symmetrie der Zweitaktgruppen gewahrt und nach je vier Takten ein stärkerer Einschnitt fühlbar ist (nur einmal stehen zwei Takte allein, durch welche aber natürlich die Ordnung leicht — schwer der Zweitaktgruppen nicht gestört wird). Man würde aber doch das Stück nur halb verstehen, wenn man fortgesetzt je zwei Zweitaktgruppen zu Halbsätzen, und je zwei dieser Halbsätze zu Perioden zusammenrechnen wollte. Vor allem beachte man, daß Bach gleich nach dem ersten Halbsatze stillsteht und eine durch Faktur und gewiß auch Tonstärke (p) kontrastierende Einschaltung (3a—4a, 3b—4b) macht:

Allegretto, molto espressivo.
cresc.
mp
(2)
(4)
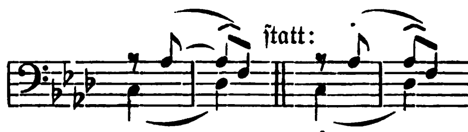


Der Nachsatz zu den ersten vier Takten folgt dann erst mit Wiederaufnahme des Anfangsmotivs und zwar schließt derselbe zur Paralleltonart (As-dur). Da aber die Melodie auf der Terz (c) ankommt, auch die beiden Zweitaktgruppen (5—6, 7—8) zu gleichartig, fast sequenzmäßig gebaut sind (vgl. den Baß), so erscheint eine gesteigerte Wiederholung des Nachsatzes geboten, welche den Ganzschluß in der Parallele in einen Halbschluß verwandelt (auf $es^{+:}$); diesen hält Bach ebenso wie den auf c^{+} im 4. Takt fest in einem dem ersten nachgebildeten viertaktigen Einschiebsel (7b—8b, 7c—8c). Als Abschluß des Teiles erscheint noch ein vollständiger achttaktiger Satz, dessen Motive aber nur in der Oberstimme und auch da nur im Vordersatz neue sind:
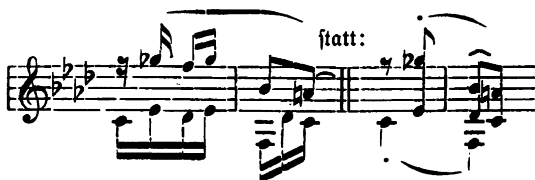




Die Unterstimmen sind hierzu in der Weise der Anfangstakte geführt, doch mit Synkopierung statt Tonrepetition:
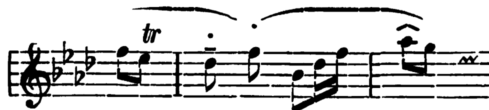


Der Nachsatz ist aus den Motiven der ersten Einschaltungen (3a—4a) entwickelt.

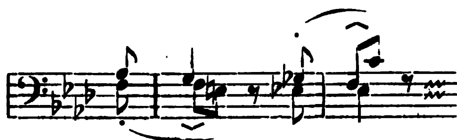
Der zweite Teil (beide Teile werden wiederholt) beginnt mit dem Hauptgedanken in der Parallele As-dur und schließt im 4. Takt zu deren Dominante (Es-dur). Ein viertaktiges Einschiebsel nach Art des im ersten Satze gegebenen aber mit Verlegung des Figurationsmotivs in die Unterstimme und mit gebundener Führung der Oberstimmen verlegt den Schluß von Es-dur nach B-moll (4a) und Es-moll (4b), und der Nachsatz setzt sich mit Deutung des Es-moll zur Subdominante (b^{VII}) in B-moll fest (Subdominanttonart); die Motive dieses Nachsatzes sind unschwer als Figuration des Hauptmotivs zu erkennen:



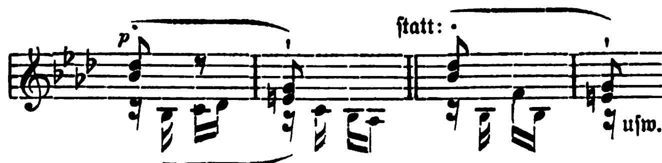
B-moll steht aber der Haupttonart nicht nahe genug, um auf ihm still stehen zu können; Bach bringt daher nun nicht wie im ersten Teile weitere Einschiebsel, sondern einen neuen Satz, der B-moll zu des^{6} umdeutet und über As-dur und Des-dur nach Es-dur ($des^{1<} = b^{7}$) und F-moll ($es^{1<} = c^{7}$) zurücklenkt und im 8. Takt einen Halbschluß in der Haupttonart macht. Die Motive des Satzes sind aus dem Hauptgedanken entwickelt aber melodisch reicher gestaltet:
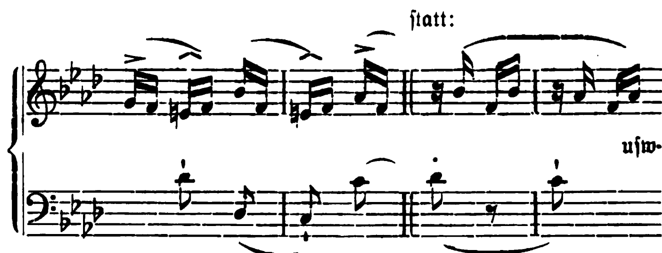


Der nun folgende Satz bringt wieder deutlicher in den Unterstimmen das Hauptmotiv:



holt aber sequenzartig weiter aus und führt im 4. Takte zum Halbschluß auf f^{7}, den zwei zweitaktige Einschaltungen (nach Art des ersten Satzes aber mit Ersetzung der Akkordfiguration durch skalenförmige):

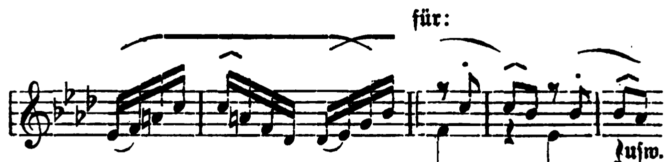


in die Haupttonart zurück verlegen ($^{0}f = f^{VII}$). Der das Hauptmotiv wieder in seiner ersten Gestalt aufnehmende Nachsatz endet mit einem Trugschluß (c^{7} — $\varnothing^{VII>}$), den zunächst zwei Takte (7a—8a) des Einschaltungsmotivs korrigieren (die einzige alleinstehende Zweitaktgruppe des Stücks):



worauf die Transposition des Schlußsatzes des ersten Teils in die Haupttonart das Ganze wohlgerundet zum Abschluß bringt. Ob nicht auch die Motive der Oberstimme dieses Satzes dem Hauptmotiv entstammen:
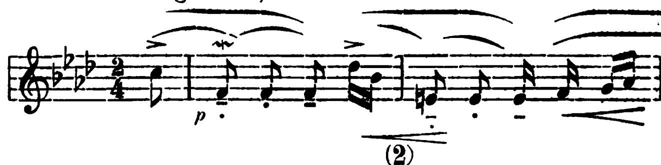
für:
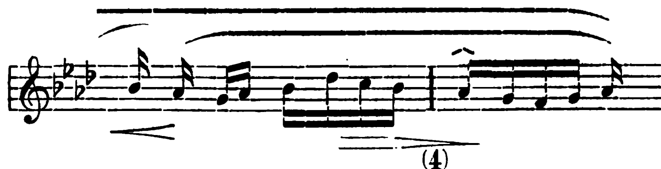


mag dahingestellt sein. Jedenfalls herrscht in dem Stück eine besonders durchsichtige Logik und Ebenmäßigkeit.

Die (dreistimmige) Fuge ist von entzückender Grazie und herzgewinnender Lieblichkeit. Die fortgesetzten Anschlußmotive des Themas geben demselben etwas ganz eigentümlich Beschauliches (vgl. die Gis-moll-Fuge des ersten Teils):

Andantino grazioso, con amabilità.





Daß der Melodie-Umfang die Dreiklangslage mit Ober- und Untersekunde*)



wahrt (I. 11, Teil I, S. 78), sei nicht übersehen.

---

*) Julius Klauser, der Sohn Karl Klausers, versendet soeben (1889) ein Werk: „The Septonate" (Milwaukee bei Rohlfing & Comp.), in welchem er als Melodiegrundlage nicht eine Oktaven-

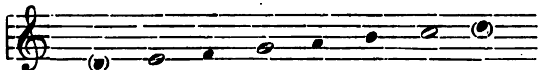
Da der Dux nicht moduliert, so muß der Comes von der Harmonie der Tonika aus zur Dominante modulieren, d. h. c—f mit f—c beantworten; im übrigen ist der Comes Transposition des Dux in die Quinte:

---

skala, sondern wie Dräseke ein Heptachord, eine Septimenskala aufstellt (daher das schrecklich barbarische Wort Septonate, das Klauser von septem, tonus und natura [horribile dictu!] ableiten will!), aber nicht vom Unterhalbton bis zur Sexte, sondern von der Unterquarte bis zur Oberquarte reichend, so daß die Tonika als Zentrum erscheint (daher der Nebentitel des Buches: „System of centralization"):

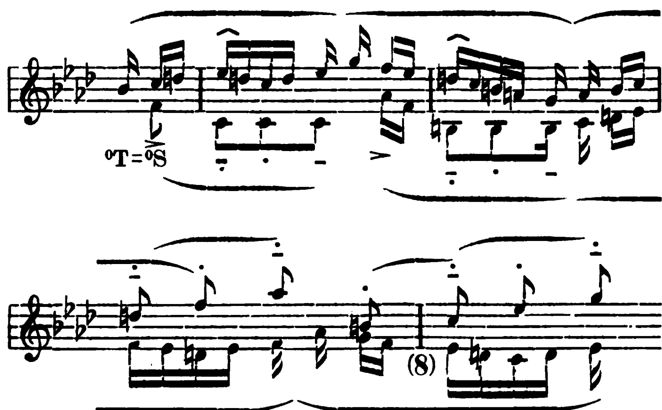


Klausers Idee verdient Beachtung, wenn er selbst auch ganz gewiß ihre Bedeutung überschätzt; dieselbe kann als Schema aller plagal liegenden Melodien (vgl. z. B. das Thema der H-dur-Fuge im I. Teil) gelten, wie Dräsekes Heptachord für authentisch liegende. Einen Irrtum Klausers aber kann ich nicht ungerügt lassen: ihm erscheinen die beiden Tetrachorde der C-dur-Skala c d e f und g a h c als vollständig gleichgebildet und gleichwertig, d. h. Klauser empfindet, wenn er zu f emporsteigt, f als Abschluß, verkennt also die Bedeutung der Subdominante. Die Terz e spielt bei ihm eine ganz untergeordnete Rolle gegenüber der Quarte f. Rektifiziert man diese auf dem Standpunkte der alten Griechen (ohne Terzbegriff) stehen gebliebene Auffassung, so ist aber aus Klausers Ideen Nutzen für die Erkenntnis des Wesens der Melodiebildung zu ziehen. Ich nehme keinen Anstand, anzuerkennen, daß meine Aufstellung „daß das Hinaufgehen über die Sexte der Tonart den Übergang in eine andere Oktavlage bedeute", nur für authentisch liegende Melodien allgemein haltbar ist, und daß auch eine schlichte Melodiebildung um die Tonika herum, in plagaler Lage möglich ist, ohne den Eindruck des sich Hinaufarbeitens oder Herabsinkens. Ja vielleicht gibt es auch noch eine dritte Melodiegrundlage, nämlich die um die Quinte gruppierte:
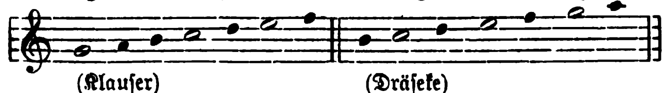


welche aber den Septimenumfang nicht notwendig einhalten müßte, da sie weder oben noch unten auf einen Leitton stößt (Dräsekes Heptachord schließt oben mit der Sexte, weil die Septime zur Oktave leitet, Klausers Heptachord schließt unten mit der Quinte [g], weil die Quarte [f] zur Terz leitet). Mit andern Worten: Melodiegrundlage kann jede der drei Dreiklangslagen sein, unter

Bezüglich des Gegensatzes ist auch diese Fuge wieder sehr lehrreich, sofern ein notengetreu beibehaltener Kontrapunkt nicht nachweisbar ist, wohl aber wieder ein im Charakter konservierter, in mannigfaltiger Weise modifiziert und verteilt. Der natürliche Gegensatz zur ersten Hälfte des Themas (der in Achteln gehenden) ist die Weiterspinnung der Sechzehntelbewegung der zweiten Hälfte des Themas; umgekehrt nimmt der Gegensatz Achtelbewegung an, sobald das Thema in die Sechzehntelbewegung übergeht:

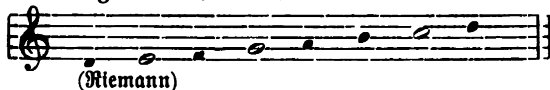


Miteinbeziehung der Nachbargrenzstufen, soweit dieselben nicht Leittöne aus der Lage heraus sind:

1. Zentrum die Prime. 2. Zentrum die Terz.



3. Zentrum die Quinte.



Zu 3. vgl. die Themen der Fugen I. 2, I. 13, I. 21 (erste Hälfte), II. 13.

Fügen wir gleich hinzu, daß die Sechzehntelbewegung ebenso wie die Achtelbewegung (vgl. Thema und Kontrapunkt) aus der Skalenform in die akkordische übergeht, ohne daß die Motive unkenntlich werden (da ihre Wirkung vielmehr in den langen weiblichen Endungen bzw. Anschlußmotiven beruht), so haben wir das gesamte motivische Material der Fuge aufgewiesen; denn auch sämtliche Zwischenspiele sind mit denselben Motiven gearbeitet und wahren fast ausnahmslos die weiblichen Endungen und Anschlußmotive. Erstaunlich ist, daß trotzdem die Fuge nicht monoton erscheint; vielmehr verläuft sie gerade deswegen in glatten ungestörten Flusse.

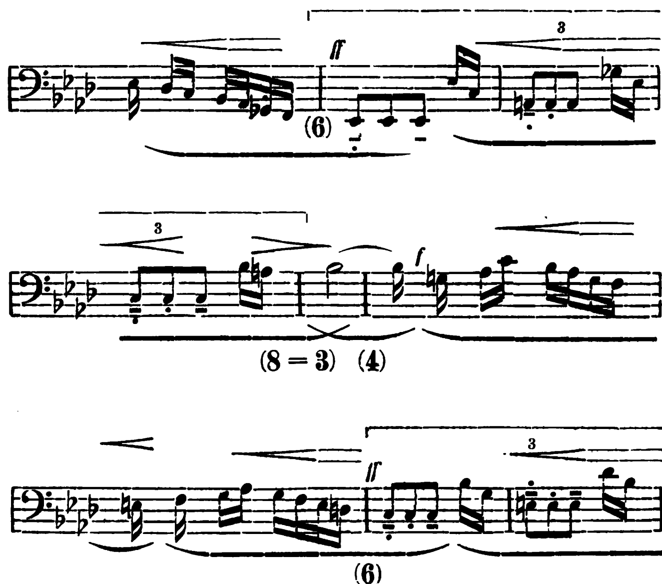
Der Aufbau ist einfach:
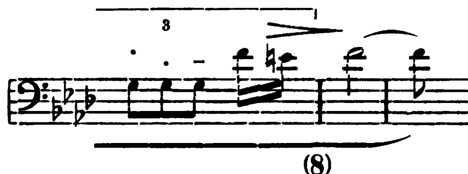
1. Teil (Exposition in der Haupttonart), umfassend die drei Stimmeneinsätze Sopran (Dux), Alt (Comes) und nach vier Takten Zwischenspiel (mit 4 = 5 einsetzend) Baß (Dux), ferner eine zweitaktige Schlußbestätigung (7a—8a). Ob das mit 8a = 1 einsetzende achttaktige Zwischenspiel zum ersten oder zweiten Teile gerechnet wird, ist an sich gleichgültig, da es als wirkliches Zwischenglied zwischen zwei Durchführungen erscheint; dasselbe moduliert zur Parallele (As-dur) und macht in ihr einen Halbschluß, worauf der

2. Teil (Modulationsteil) sich mit einer zweiten in As-dur stehenden Durchführung präsentiert; dieselbe ist aber inkomplet, da nur der Sopran (Dux in As-dur) und direkt anschließend der Alt (Comes von As-dur nach Es-dur) das Thema bringen; der Schluß des Comes wird durch Substitution von g^7 für es^+ vereitelt, und es folgt nun ein neues achttaktiges Zwischenspiel, das über C-moll nach Es-dur (c^{VII} = as^6) und C-dur ($as^6 = c^{VII}$) moduliert und in letzter Tonart formell abschließt. Damit ist der Modulationsteil zu Ende und wir treten in den

3. Schlußteil, der so lang ist wie die beiden andern zusammen. Er wird eröffnet durch den Vortrag des Dux (in F-moll) seitens des Basses; ein Anhang (3a—4a) verlegt zunächst den Schluß von F-moll

nach B-moll, worauf den Rest der Periode (Nachsatz) ein Zwischenspiel füllt, das einen Halbschluß auf c⁺ macht. Nun ergreift der Alt (Tenor) ebenfalls den Dux (Trugschluß auf den 4. Takt, in den 5. hinüberragend [5] mit Umdeutung von des⁺ zu °f). Höchst merkwürdig ist der nun folgende Nachsatz, der nach dem 6. Takte die zweite Subdominante (b^{VII}) ergreift und mit Dehnung der Schlußgruppe auf drei Takte (Triole vom 6.—8. Takt) über f^7 nach B-moll schließt, das aber als Subdominante keine wirkliche Schlußempfindung aufkommen läßt und auch sofort zur Dominante weiterführt (8 = 3), worauf ein neuer Nachsatz, wieder mit Triole für 6—8 nach F-moll schließt. Beide Male macht auf der Takttriole der Baß gleichsam vergebliche Anstrengungen, das Thema zu ergreifen:





Hieran schließt noch eine Coda, die zunächst in einem achttaktigen Zwischenspiele (mit Halbschluß auf f⁺ am Ende) die Stimmung wieder zur Ruhe kommen läßt, alsdann den Dux in B-moll im Sopran, und mit 4 = 5 anschließend denselben in der Haupttonart im Alt bringt, und endlich (mit 8 = 1) noch ein dem ersten Zwischenspiel nachgebildetes Nachspiel von acht Takten über Orgelpunkt auf C, von dem der Baß erst auf den 8. Takt nach F tritt.

II. 13.

Präludium und Fuge Fis-dur.

Das Präludium (abgesehen von den letzten, durch Akkordgriffe verstärkten Takten streng zweistimmig) ist ein sehr reich ausgeführtes Stück, in Stimmung und Faktur vielleicht am verwandtesten dem Cis-moll-Präludium des zweiten Teils, aber heller und kräftiger und durch den Wechsel zweier thematischen Bildungen besonders reizvoll. Als Kette zieht sich durch das Gewebe des Stücks ein ruhig fortschreitender punktierter Rhythmus an Stelle der sonst gewöhnlich die Unterlage bildenden glatten Achtel oder Viertel (vgl. z. B. I. 6, 11, 13, 21, 23; II. 2, 15, 20 u. m.); den Einschlag bildet zunächst ein markiges, etwas pathetisches Sätzchen:

a) Non Allegro, sempre marcato. (♩)

f (2)

(4)
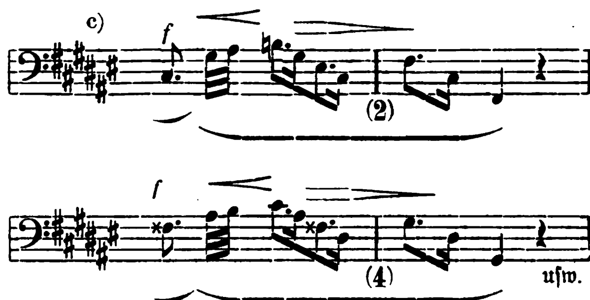
An dasselbe schließt aber mit Umdeutung des vierten Taktes zum fünften ein offenbar zarter gemeinter kontrastierender Nachsatz, leichtes Geranke, zierendes Beiwerk; man beachte, wie auch der punktierte Rhythmus der Unterstimme dabei eine andere Bedeutung erlangt, sofern an die Stelle des ruckweisen Vordringens ein zierliches Auf- und Abschweben tritt:

b)
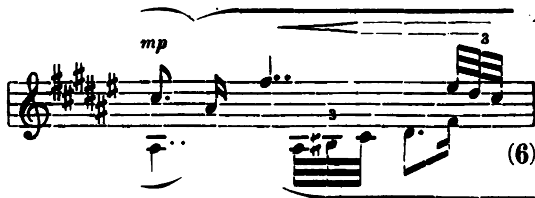
p (6)

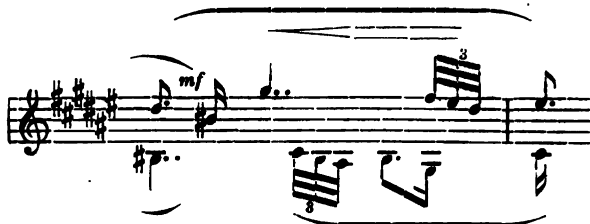
(8) 8va

Gleich die hier (mit Umdeutung des 8. zum 1. Takt und Wiedereintritt des forte) anschließende zweite Periode bringt eine geistvolle Verarbeitung des hiermit gegebenen thematischen Materials. Zunächst nimmt die Unterstimme das Wort, indem sie durch den Schleifer des ersten Themagliedes die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und weiter ausholend kadenziert (zunächst von der Dominante zur Haupttonart zurück: cis^{7} — fis^{+}; dann aber über Gis-moll und Ais-moll sich wieder in der Dominante festsetzend):

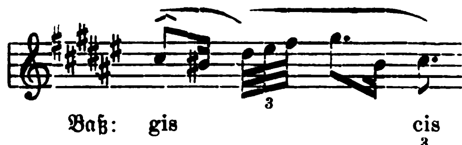


Dazu spinnt die Oberstimme ihr Figurenwerk weiter. Die nochmalige sequenzartige Hinaufschiebung des Baßganges erscheint als Schlußverlegung (3a—4a), mündet aber in einen mit Umdeutung des 4a zu 5 ansetzenden Nachsatz, der in beiden Stimmen das Hauptmotiv (Schleifer, punktierter Rhythmus und längere Noten) durchführt und zur Verdeutlichung der Umdeutung wieder mit kontrastierender Dynamik (p statt f) anzusetzen ist:

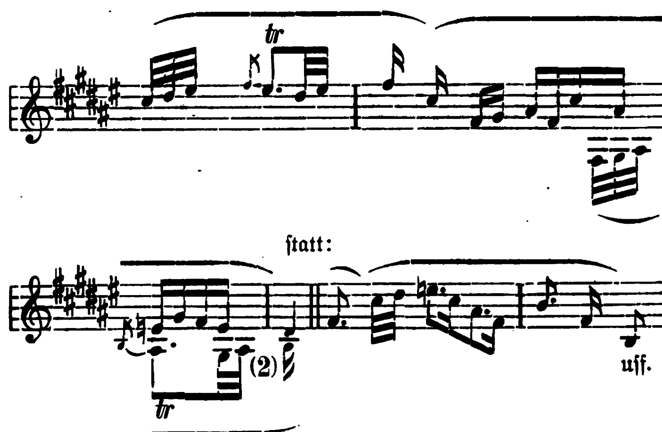




Der erste Schluß ist weiblich (mit Anschlußmotiv) und führt im Baß auf die Terz:



erfährt daher eine zweitaktige Bestätigung. Damit ist der erste Teil abgeschlossen. Auf den Schlußwert (8a) setzt der Hauptgedanke in der Dominanttonart wieder ein (mit 8a = 1), den zweiten (Modulations-) Teil einleitend. Die Oberstimme nimmt dazu statt des punktierten Rhythmus das Arabeskenmotiv des zweiten Themagliedes; der Nachsatz setzt mit 4 = 5 ein, bedarf aber kontrastierender Dynamik nicht, weil die beiden Stimmen ihre Themen austauschen (Hauptgedanke in der Oberstimme). Der Vordersatz lenkt zur Haupttonart, der Nachsatz zur Subdominante. Ein zweiter Satz reproduziert zunächst das zweite Themaglied (b) in H-dur, im vierten Takt zur Haupttonart zurückschließend, der Nachsatz vertauscht die Rollen der Stimmen (die Oberstimme durch Trillerchen verziert) und schließt zur Dominanttonart. Ein dritter Satz (der ohne Umdeutung einsetzt, führt uns, wie nicht anders zu erwarten, zur Parallele (Dis-moll) und zwar mittels einer Umgestaltung des zweiten Satzes des ersten Teils (c). Es ist in der Tat erstaunlich, wie getreu Bach seine Themen festhält und wie er doch durch Einkleidung des einen in das Gewand des andern, neue Situationen schafft:



Der vierte Takt erreicht bereits die Parallele (Halbschluß auf ais$^+$) und der zweimal wiederholte Nachsatz (ohne Umdeutung einsetzend) hält dieselbe fest, auf die beiden ersten 8. Takte abermals Halbschlüsse machend (8 = 4), endlich aber in eine förmliche Klausel auslaufend. Das motivische Material ist in diesen Sätzen ebenso wie in den noch weiter folgenden durchaus das bisher aufgewiesene. Der zunächst anschließende Satz moduliert über die Parallele der Subdominante (Gis-moll) zur Dominante (Cis-dur) zurück (^{0}ais — dis^7 — ^{0}dis; gis^7 — cis$^+$ — fis^6 — gis^7 — cis$^+$); darauf folgt ein mixolydisches Zwischensätzchen (cis^7) von 4 Takten und endlich der Schlußteil in der Haupttonart, der ziemlich getreu die beiden ersten Perioden des Stückes reproduziert, aber natürlich die Modulation zur Dominante vermeidet. Bach überspringt daher den Nachsatz der ersten Periode (b), den er sich als Coda aufspart, jedoch erweitert zu einem ganzen Satze. So rundet sich das Ganze in anmutigster Weise ab.

Die (dreistimmige) Fuge steht wohl nicht in unmittelbarer Beziehung zum Präludium, verträgt sich aber vortrefflich mit ihm und ist von straffem, zusammengerafftem Wesen. Das Thema setzt energisch mit einem Triller auf dem Leit-

tone ein, bildet dann diesen Schluß sequenzartig zweimal nach und schließt, weiter ausholend, auf der Terz der Tonika. Der harmonische Sinn ist (nach Maßgabe der späteren Behandlung):

Sostenuto ma risoluto.

(2)

cis⁷ fis⁺ h⁷ e⁺ fis⁷

h⁺ 6 cis⁷ (4) fis⁺
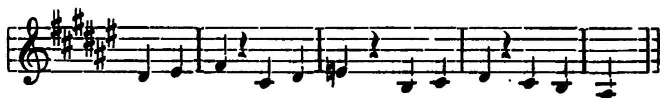
Es ist also ungewöhnlich reich an Modulation und steigt zur zweiten Subdominante hinab und über die erste zur Haupttonart wieder empor. Der Comes ist die getreue Transposition in die Oberquinte. Ein Versuch, nach wirklichen oder vermeintlichen Regeln den Comes anders zu gestalten, stößt auf unüberwindliche Hindernisse; wollte man etwa das fis — cis des zweiten (?) Taktes mit cis — fis beantwortet sehen, so könnte es nur auf Kosten des zweiten Motives geschehen:

a) oder: b)

gis⁷ — cis⁺ fis⁷ h⁺ — fis⁷ . .
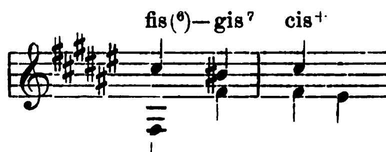
Die Fassung bei b würde den Harmoniefortschritt vom ersten zum zweiten Motiv in Wegfall bringen und doch nicht den Wunsch erfüllen, von der Harmonie der Tonika aus zur Dominante zu modulieren. Um Bachs Art der Beantwortung in ihrer vollen Berechtigung zu begreifen, braucht

man aber nur die melodische Urform ins Auge zu fassen, als deren ausgezierte Umgestaltung das Thema gelten muß:



Die sequenzartige Bildung ist nicht zu verkennen und verträgt keinerlei Störung.
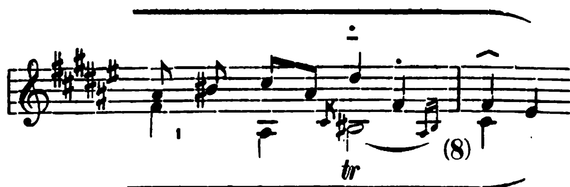
Ideell ist übrigens dennoch die von uns als maßgebend anerkannte Forderung erfüllt, daß der Comes von der (Tonika der) Haupttonart aus zur Dominante modulieren soll, sofern sein erster Ton diese Modulation bewirkt (gis⁷ macht fis zur Subdominante); ja man kann so weit gehen, zu behaupten, der Triller sei zunächst Verzierung von cis und werde erst zur Verzierung von his:



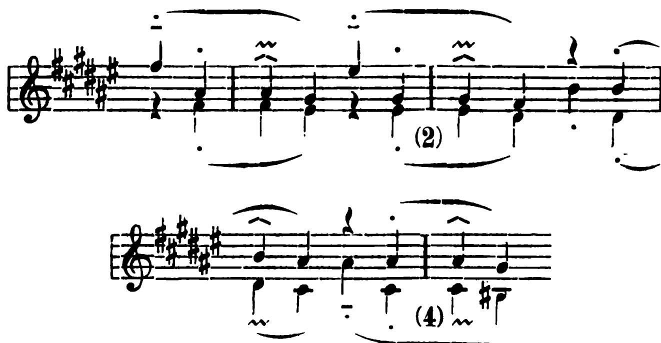
Vor allem ist immer wieder zu betonen, daß nicht Andersgestaltung des Themas, sondern möglichste Gleichgestaltung für die Bildung des Comes der Hauptgesichtspunkt ist.

Der Gegensatz, der durch die ganze Fuge beibehalten wird, und aus dem auch fast alle Zwischenspiele herauswachsen, hat eine frappante Ähnlichkeit mit dem Thema des F-moll-Präludiums des zweiten Teils:
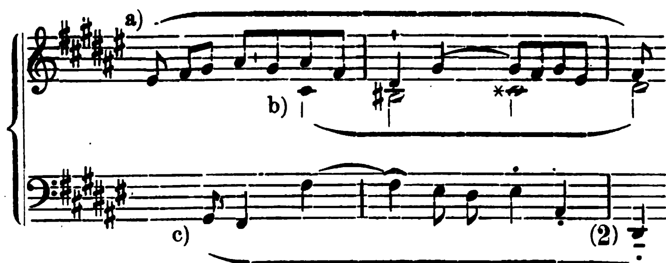




Die Ähnlichkeit wird geradezu aufdringlich bemerkbar in den beiden großen Zwischenspielen, zu Anfang und zu Ende des Modulationsteils, welche beide ganz in der homophonen Weise des F-moll-Präludiums gebildet sind und ebenso wie jenes zwischen parallelen Terzen und parallelen Sexten wechseln (Unterstimme in Achteln kontrapunktierend):



Natürlich kann diese Ähnlichkeit den Wert des Stückes nicht schmälern, zumal sich wohl kaum wird feststellen lassen, ob Bach zuerst jenes Präludium oder diese Fuge geschrieben hat. Der erste Teil der Fuge (in der Haupttonart) umfaßt zunächst die erstmaligen Einsätze der drei Stimmen in der Folge Alt (Dux), Sopran (Comes), Baß (Dux), die einander direkt folgen (ohne Einschiebsel und ohne Umdeutungen) und zusammen einen dreigliedrigen Satz bilden (Nachsatz wiederholt), ferner ein achttaktiges Zwischenspiel, das aus viermaliger transponierter Wiederholung mit Stimmenvertauschung der folgenden Zweitaktgruppe besteht:
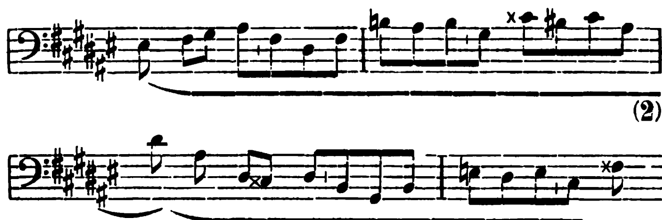


Die erste Stimme (a) ist offenbar aus dem Schlußglied des Themas, die zweite (b) aus dem Schluß des Gegensatzes, oder dem mit ihm gleichlautenden Anfang des Themas, die dritte (c) aus dem Hauptmotiv des Gegensatzes herstammend. Die Versetzungen bringen die Stimmlagen:

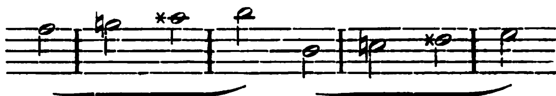
2:	b) c) a)	nach Gis-moll.	3:	c) a) b)	nach Cis-dur.
4 (= 1)	a) b) c)	nach Fis-dur.			

Der nun folgende Vortrag des Dux durch den Sopran leitet nicht eine neue (zweite) Durchführung ein, sondern repräsentiert diese allein und bringt die zweite Periode ebenso durch Wiederholung des Nachsatzes zum Abschluß, wie der Baßeinsatz der ersten Durchführung die erste Periode, und schließt zugleich den ersten Teil ab.

Der zweite Teil (Modulationsteil) bringt zunächst das schon erwähnte an das F-moll-Präludium erinnernde achttaktige Zwischenspiel, das durch Dis-moll, Gis-moll (Gis-dur), Eis-moll nach Ais-moll schließt. Der laufende Kontrapunkt dieses Satzes:



entstammt seiner Figurationsform nach dem Schlußglied des Themas, seinem Hauptinhalte nach aber:
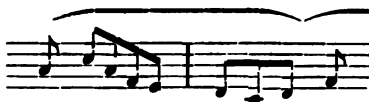


der Mittelstimme (b) des ersten Zwischenspiels bzw. dem Schluß des Gegensatzes. Daran schließt eine vollständige dritte Durchführung mit der Stimmfolge: Baß (Thema in Cis-dur), Alt (Thema in Fis-dur, NB. Wiederberührung der Haupttonart inmitten des Modulationsteils), Sopran (Thema in Dis-moll [Parallele]), alle drei einander direkt folgend und wieder eine dreigliedrige Periode bildend. Auch der Mittelteil enthält außer einer vollständigen noch eine durch nur einen Stimmeneinsatz markierte zweite (die vierte) Durchführung (Thema in H-dur [Subdominante] im Alt) als Abschluß einer dreigliedrigen Periode, deren erste acht Takte eine Reproduktion des ersten Zwischenspiels sind, aber mit drei neuen Stimmversetzungen nämlich:

1: b) a) c) } nach Gis-moll. 2: c) b) a) } nach Cis-dur. 3: a) c) b) } nach Fis-dur. 4 (= 1): b) a) c) } nach H-dur.

Damit sind tatsächlich die sechs möglichen Versetzungen dreier Stimmen erschöpft!

Das nun wiederkehrende große zweite Zwischenspiel weist nur eine Vertauschung der beiden Oberstimmen auf (mit Sexten statt Terzen beginnend) und durchläuft, da es eine Quinte tiefer beginnt, die Tonarten Gis-moll, Cis-moll (Cis-dur), Ais-moll, Dis-moll.

Der Schlußteil (in der Haupttonart) springt direkt von der Parallele in die Haupttonart zurück mit dem Vortrag des Dux durch den Baß: ihm schließt sich zunächst der Alt mit dem Comes an, aber erst nach zwei eingeschobenen Takten (3a—4a), welche die Erinnerung an das F-moll-Präludium sogar auch in der Achtel-Figuration auffrischen:



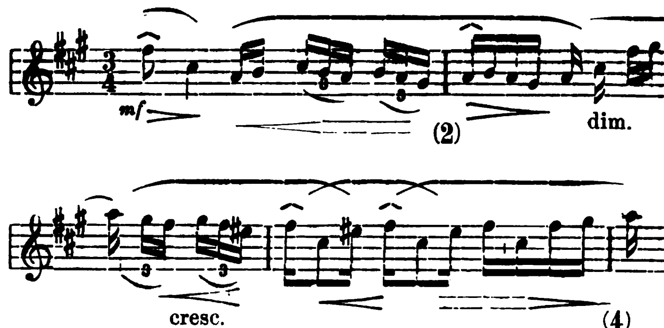
Nach dem Altvortrag folgen vier weitere freie Takte, die aber durch Zusammenschiebung scheinbar zu zwei werden (mit 8 = 5 beginnend und mit 8 = 1 endend), diese Periode ebenfalls dreigliedrig machend, und endlich ergreift der Sopran, der nach dem letzten Baßvortrag des Themas für acht Takte verstummt war, noch einmal den Dux in hoher Sopranlage, worauf vier freie Takte (Nachsatz) die Fuge schließen. Man beachte das fast gänzliche Fehlen von Störungen der Symmetrie, durch welches die Fuge ähnlich der in F-moll besonders leicht verständlich wird. Vielleicht ist das der Grund, warum Debrois van Bruyck gerade in dieser Fuge die typische Norm der Gattung sehen möchte.

II. 14.
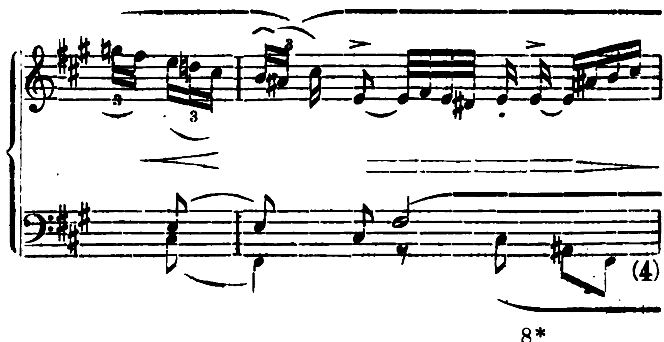
Präludium und Fuge Fis-moll.
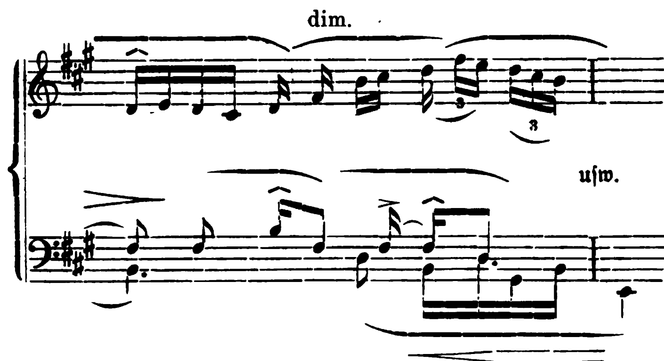
Ein wunderschönes, aus innerster Seele gesungenes dreistimmiges Präludium, jugendfrisch und überströmend von Liebe wie kaum eins im ersten Teil und doch wieder in seiner ganzen Anlage entschieden den Altmeister verratend, leitet eine Fuge voll hohen Ernstes und tiefer Empfindung ein.

Welche Freiheit der melodisch-rhythmischen Entfaltung gleich in dem ersten grundlegenden Halbsatze! Man beachte wohl die schmeichelnde Quarte des Anfangsmotivs, die drängenden Triolen der Auftakte, die glatten Sechzehntel der doppelschlagartigen weiblichen Endung des zweiten Motivs nebst ihrem sehnsüchtig emporlangenden Anschlußmotiv, sowie die entzückenden Synkopenwirkungen des 3.—4. Taktes:
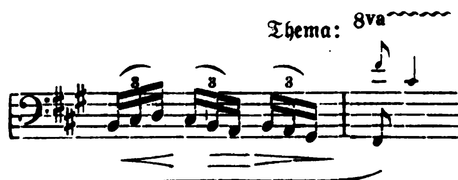


Die zweite Stimme imitiert vielfach die Oberstimme, ohne ihr aber auch nur in einem Takte den Rang der Führerin streitig zu machen; die Unterstimme ist bis auf wenige kleine Stellen wirklicher Baß. Das motivische Material bleibt durchweg das hier gegebene. Nur der zweite Satz, der zusammen mit dem dritten einen Mittelteil vorstellt (der Dominante und Parallele ausführlich begeht), bringt einiges Neue; er beginnt nämlich mit der Transposition des Anfangs in die Dominante (Cis-moll), meidet aber die Synkopen des 3.—4. Taktes, die er dem zweiten Satze des Mittelteils zu erhöhter Wirkung aufspart, mit folgendem Ersatz:
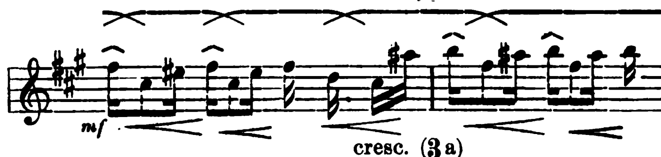




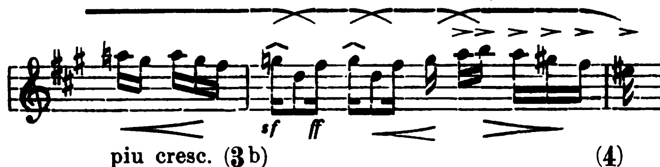
Ganz reizend ist hier die leise Andeutung des Synkopenmotivs in der Mittelstimme!

Der Aufbau des Stückes ist leicht übersichtlich. Der erste Satz hält sich durchaus in der Haupttonart (Ganzschluß im 4. und 8. Takt), erhält aber einen Anhang (5a—8a, zweiter Nachsatz), der zur Dominante (Cis-moll) moduliert. Der zweite Satz schließt (mit Umdeutung von 8a zu 1) an und moduliert zunächst im 4. Takte zur Subdominante H-moll (^{0}gis $= h^{VII}_{III<}$), sodann (3a=4a) zur Parallele (A-dur; Umdeutung: ^{0}fis — d^6), in der er sich mit Berührung ihrer Dominante ($d^{6}_{1<} = h^7$) festsetzt. Der daran anschließende zweite Satz des Mittelteils, der wie erwähnt hauptsächlich das Synkopenmotiv ausbeutet, geht nochmals nach H-moll (a^+ — $\underset{..}{}^{3>}$ [$= e^{VII}$] — h^7 — ^{0}h; $\underset{..}{}^{VII}$ — fis^7 — ^{0}fis (und Cis-moll (fis^{VII} — ^{0}cis $\underset{..}{}^{VII}$ — gis^7 — ^{0}gis) und mündet leidenschaftlich in einen Halbschluß mit Vorhalt und Fermate in der Haupttonart (gis^{VII} [$= h^{VII}_{III<}$] — ^{0}fis, $\overset{III<}{\underset{\substack{..\\ 6>5\\ 4\;\;3}}{V<}}$ [$= gis^7$] — ^{0}gis; $\underset{..}{}^{III<}$ [$= cis^7$] — ^{0}cis — gis^7 — cis). Nach der Fermate lenkt der Baß solo mit drei gleichsam beruhigenden Triolen zur Wiederholung des ersten Satzes zurück:



Die Wiederholung des Anfangs ist aber eine gewaltig gesteigerte, durch zweimalige Verschiebung des Synkopenmotivs (Tonika—Subdominante—Akkord der neapolitanischen Sexte):
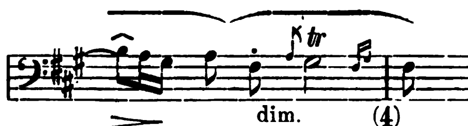




Dem Nachsatz folgt als Coda ein zweiter vollständiger Nachsatz; beide nutzen die chromatischen Harmonien ($\text{cis}^{III<}_{VII}$ = fis^{7} [Dominante der Subdominante], $\text{fis}^{III<}_{V<}$ = gis^{7} [zweite Dominante]) reichlich aus, verlassen aber die Tonart nicht wieder. „Herbe" kann ich dieses Präludium gewiß nicht finden, noch weniger aber vermag ich in demselben „trockenes Formelwesen" zu entdecken, muß also auch hier wieder Debrois van Bruycks Urteil entgegentreten.

Die (dreistimmige) Fuge ist ebenfalls ein sehr merkwürdiges Stück. Das Thema begreift drei Takte langsamen Viervierteltaktes, also sechs wirkliche Takte und zwar entsteht
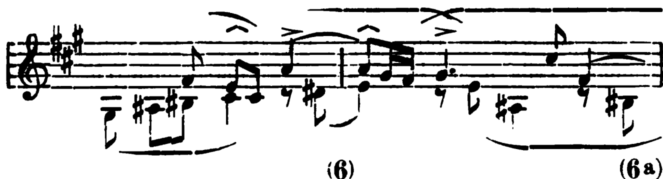
die Sechstaktigkeit durch Wiederholung der ersten Gruppe. In sonorer Mittellage intoniert es zuerst der Tenor:
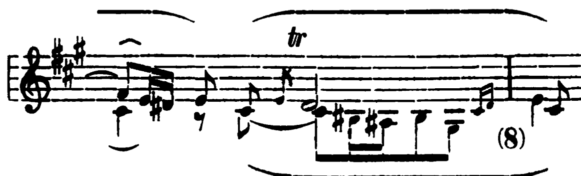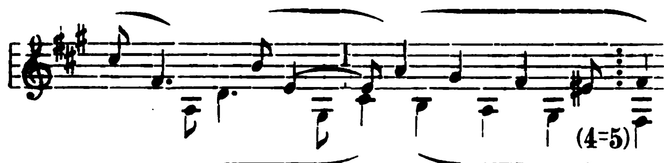




Die Beantwortung erfüllt die Forderung, von der Harmonie der Tonika aus in die Dominante hinüberzutreten, indem sie dem beginnenden cis ein fis gegenüberstellt, so daß der erste Schritt des Themas aus einer Terz eine Sekunde wird.

Die erste Kontrapunktierung des Comes kehrt späterhin nirgend getreu wieder, ist auch kaum etwas anderes als eine erste einfachste rhythmische Ergänzung und harmonische Deutung des Themas:
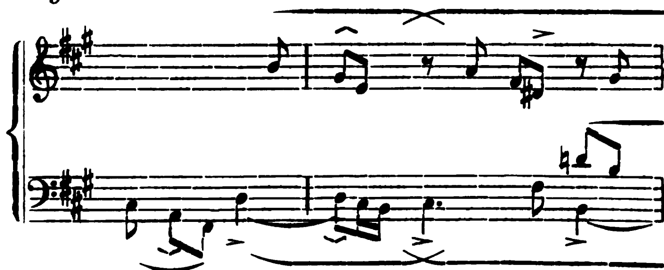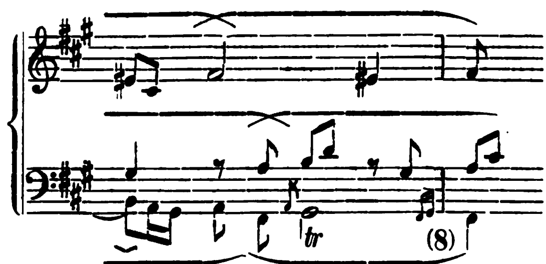




Dagegen bringen gleich die folgenden vier vor dem dritten Stimmeneinsatz (Baß) eingeschobenen freien Takte eine charakteristische Bildung (Quart-Quint-Sequenz), die später öfter wiederkehrt (auch als Kontrapunkt):

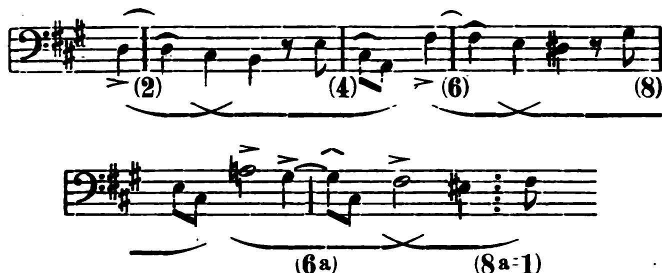


Die Kontrapunktierung des ersten Baßeinsatzes ist offenbar von Bach so gemeint, daß das erste Motiv des Themas selbst in rechter und verschobener Lage (auch in der Umkehrung) sich fortgesetzt wiederholt; aber — wie wir ähnliches bei der G-moll-Fuge des ersten Teils bemerkten — dabei ergeben sich durch die zwingende Macht der harmonischen und rhythmischen Verhältnisse doch tatsächlich ganz neue Bildungen:
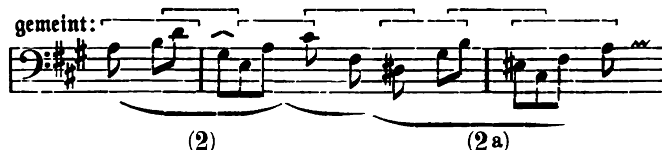




Dasselbe Spiel mit dem Anfangsmotiv des Themas setzt sich nun noch durch einen Satz fort, der den 1. und 5. Takt elidiert und zur Dominante moduliert und einen zur Haupttonart zurückleitenden zweiten (vollständigen) Nachsatz hat. Die Baßführung während dieser zehn Takte ist!

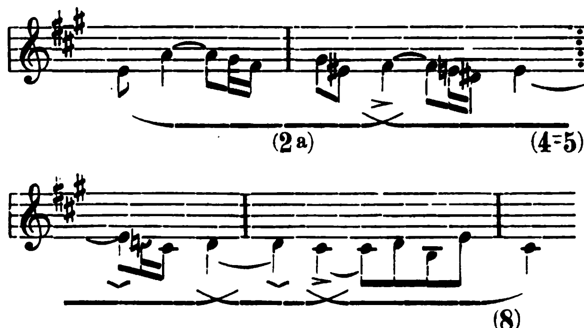


auch sie entstammt offenbar dem Thema; der Schluß (Synkope) ist die Allerweltsklausel, die schon der erste Kontrapunkt verziert aufwies und der zweite ganz unverhüllt.
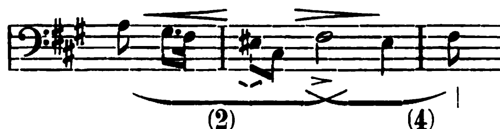
Hieran schließt als Abschluß des ersten Hauptteils (in der Haupttonart) der Vortrag des Dux durch den Sopran (der also, wie man zu sagen pflegt, eine unvollständige zweite Durchführung vorstellt, — natürlich eine contradictio in adjecto; das Thema wird eben nicht noch einmal durchgeführt, sondern nur noch einmal aufgeführt). Auch hier ist die Kontrapunktierung noch mit dem Material des Themas selbst bestritten; der durchweg in Achteln gehende Baß ist gemeint und wirkt als fortgesetzt das Anfangsmotiv in gerader und Gegenbewegung festhaltend; aber auch hier zwingen die harmonischen Verhältnisse wieder zu anderer Phrasierung (vgl. das Schlußrondo von Beethovens Sonate Op. 10. III):



Die Mittelstimme nimmt sich der synkopierten Doppelschlagfigur des Themas (2. Motiv) an (um $^1/_4$ verschoben) und führt dieselbe in den Nachsatz hinein fort; dieser setzt mit 4 = 5 an, weil statt des erwarteten ^{0}cis unter die Schlußnote des Themas (fis) fis^7 tritt und weiblich nach H-moll schließt, das zu d^6 umgedeutet auf den 8. Takt zum Abschluß in der Paralleltonart (A-dur) führt:



Der zweite (Modulations-) Teil der Fuge setzt nach diesem breiten Abschluß in der Parallele wohlerkennbar ein und zwar mit Durchführung eines neuen Motivs, das die Stimmen, sich aufs neue sammelnd, nacheinander bringen. Die Art der Nachahmung ist dabei zwar keine streng fugenmäßige (d. h. sie geschieht nicht in der Quinte und Oktave); trotzdem wird sich nicht in Abrede stellen lassen, daß es sich um eine wirkliche Durchführung eines neuen Gedankens handelt, der neben dem Thema eine erste Stelle beansprucht und weiterhin mit ihm kombiniert wird. Die Fuge wird also damit zur Doppelfuge (und weiterhin durch einen dritten Hauptgedanken zur **Tripelfuge**). Die reine Form des zweiten Subjektes ist:
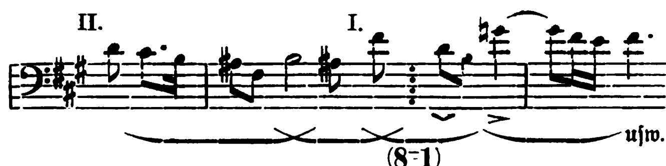


wie es dicht vorm Schluß des Ganzen der Baß bringt. Hier, wo es gleich alle drei Stimmen in fortgesetzter Engführung bringen, erleidet es vor allem die uns schon geläufige *mixolydische Umbiegung des Leittons* und zwar ganz frappierend noch auf das letzte Achtel im Takt:

II.
II.
(2)
(4=2)

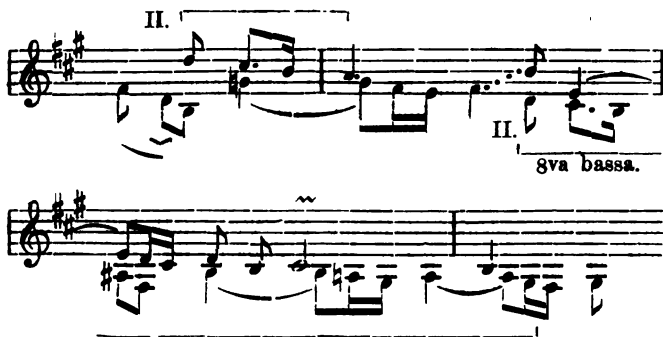
II.
(4–2)
II.
(4-2)

(4)
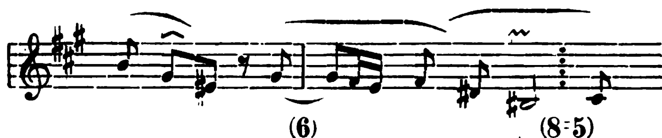
Außer den hier mit II bezeichneten vollständigen Vorführungen des zweiten Themas enthält dieses Bruchstück noch einige unvollständige Ansätze; gegen Ende desselben meldet sich bereits wieder der punktierte Quarten- (Quinten-) -Kontrapunkt, den im Nachsatz auch der Baß aufnimmt; in der letzten Gruppe (7.—8. Takt) bringt der Tenor nochmals das II. Thema in H-moll, springt aber von der Schlußnote zum Vortrag des ersten Themas in derselben Tonart über:



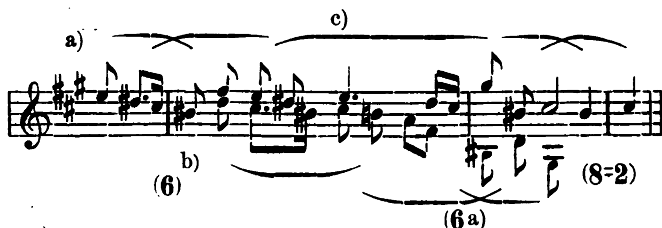
Bereits dieser Stimmeneinsatz gesellt dem ersten Thema das zweite; zunächst beginnt es der Sopran von d aus, springt aber zugunsten des punktierten Quarten- (Quinten-) Kontrapunkts ab; dafür übernimmt es aber der Baß (ebenfalls von d aus), erleidet aber am Ende die mixolydische Umbiegung und geht in die synkopierte Doppelschlagsfigur des ersten Themas über:
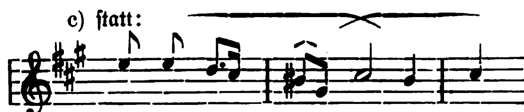


Im Nachsatz dieser Periode erscheint auch noch ein unvollständiger Vortrag des ersten Themas (sehr frei) ebenfalls im Tenor:
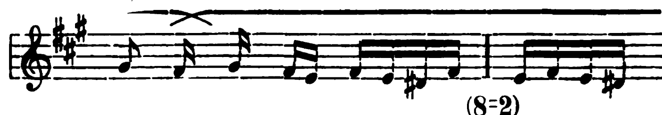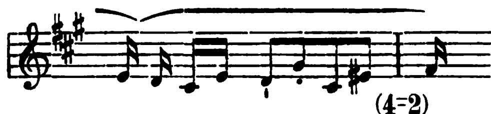


Derselbe setzt auf $cis^{9>}$ ein, läßt die Wiederholung der ersten Gruppe (5a—6a) weg und moduliert mit $^{0}cis = cis^{VII}$ zur Dominanttonart, in welcher nun im wiederholten Nachsatz der Baß das Thema vollständig bringt, während die beiden Oberstimmen sich mit dem zweiten Thema beschäftigen:
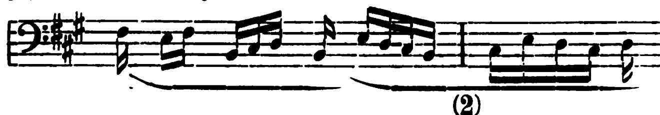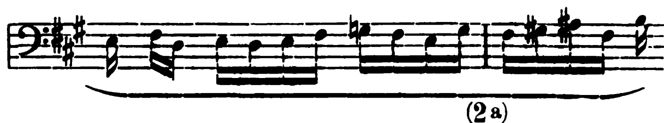




Die Abweichung bei c von der eigentlichen Form des II. Themas ist eine absichtliche Steigerung, die auf den Eintritt eines neuen wichtigen Moments aufmerksam macht. Denn nun treten wir in einen dritten Abschnitt der Fuge (der aber noch zum Mittelteil gehört); unter dem Abschluß des zweiten Themas (während der Baß statt des Trillers auf dis mit dis — gis — cis kadenziert) intoniert nämlich die Mittelstimme das *dritte Thema*:

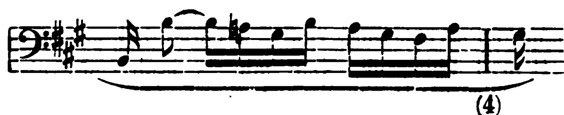



(4=2)
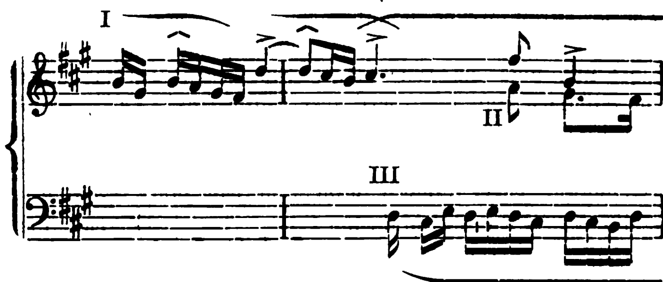
Auch dieses Thema wird nicht in Quint- und Oktavbeantwortung durchgeführt, sondern erscheint gleich in Engführung und verschiedenen Lagen: Sopran mit cis beginnend, nach H-moll schließend, Baß mit fis beginnend, abermals Tenor aber ebenfalls von fis aus, bisher sämtlich im Abstand von zwei Takten (eines Taktes $^4/_4$); nun gehen aber die Wogen höher und die Modulation erreicht die zweite Dominante (Gis-moll) auf dem Wege über E-dur (^{0}fis — h^7 — e [= ^{0}gis] — cis^{VII} — gis$^+$ — ^{0}gis — cis^{VII} — ^{0}gis $^{VII}_{6}$ — dis^7 — ^{0}dis). Das Thema stößt dabei die kadenzierenden Achtel des Schlusses zugunsten eines glatten Weiterrollens der Sechzehntelfigur ab, während die Achtel in anderen Stimmen auftauchen; ein dritter Satz (der erste das dritte Thema durchführende umfaßt zehn Takte, ein zweiter mit 8 = 1 ansetzenden nur sechs [Nachsatz nur zwei Takte]) führt nur noch die erste Hälfte des neuen Themas durch die Stimmen und moduliert über E-dur (gis^{VI} = e$^+$), A-dur nach Fis-moll zurück, ein vierter Satz geht über dieses hinaus nach der Subdominante H-moll und macht in ihr einen Halbschluß; dabei tauchen allmählich das lange Synkopenmotiv der ersten Durchführung (♪♪ 𝅗𝅥 ♩ | ♩), das synkopierte Doppelschlagsmotiv des Themas und auch der Quarten-Quinten-Kontrapunkt als Gegensätze auf, und endlich zeigt sich nach dem Halbschluß auf fis^7 wieder das erste Thema in der Mittelstimme, während die Oberstimme mit dem punktierten Quarten-Quinten-Kontrapunkt sekundiert und der Baß sich in der Weise des dritten Themas, aber noch nicht ganz getreu und in Gegenbewegung in Sechzehnteln heranwälzt:
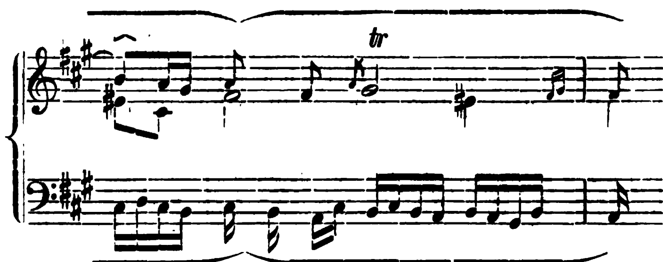

(2)
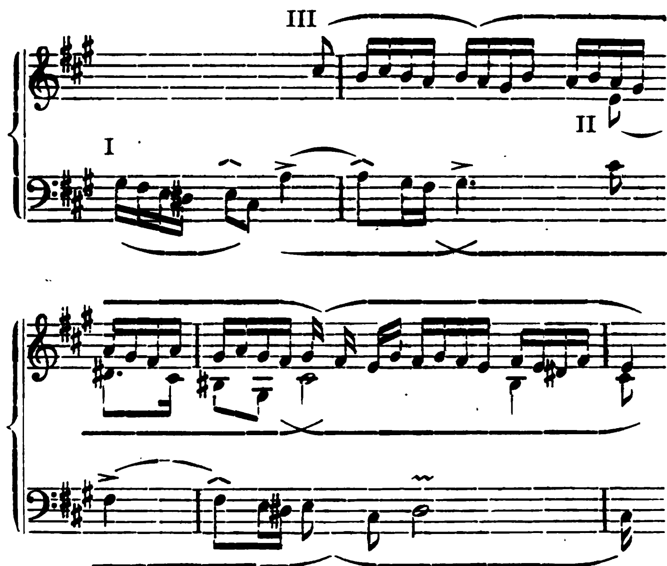




Aber schon der nächste direkt anschließende Themavortrag (Dux in Fis-moll im Sopran, das erste Motiv durch Sechzehntelbewegung leicht verhüllt, sonst ganz streng) verbindet alle drei Themen (das dritte in seiner vervollkommneten glatt weiterrollenden Gestalt) miteinander:
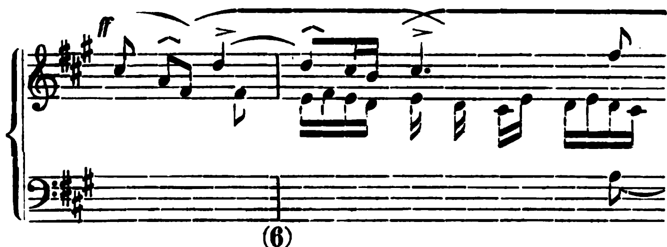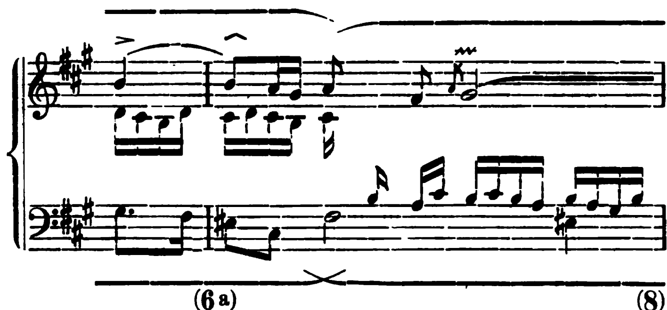




Damit, wenn nicht schon mit dem vorhergehenden Themavortrag, stehen wir im Schlußteil der Fuge, der weiter zunächst ein Zwischenspiel von sechs Takten (2, 3—4; 6, 7—8) bringt, in welchem der Baß noch immer weiter rennt, während die Oberstimmen in ruhiger Achtelbewegung Motive des ersten und zweiten Themas andeuten, ferner einen Vortrag des Comes im Baß (wiederholter Nachsatz mit 8 = 5 einsetzend) mit dem dritten Thema im Sopran und dem zweiten in der Mittelstimme:
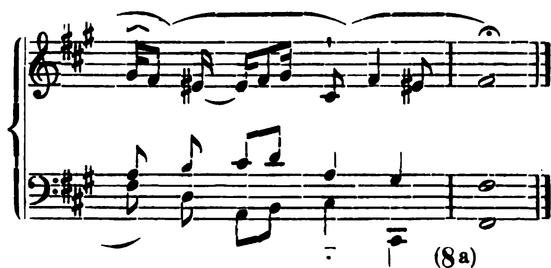


Eine eigenartige Umgestaltung des letzterwähnten Zwischen=spiels (das geeignet wäre, einen ungläubigen Thomas für die Phrasierungstheorie zu gewinnen: die Dreitaktigkeit der Ordnung Schwer — Leicht — Schwer in streng symmetrische Viertaktigkeit umgewandelt, dadurch, daß statt der Motivkette a a b, a a b die einfache a b a b gewählt ist) führt zu Fis-moll zurück, in welchem noch ein Vortrag des Dux in

Fis-moll (wiederholter Nachsatz) mit zweitaktiger Schlußbestätigung das Ganze mit einer neuen Umstellung der drei Themen schließt:
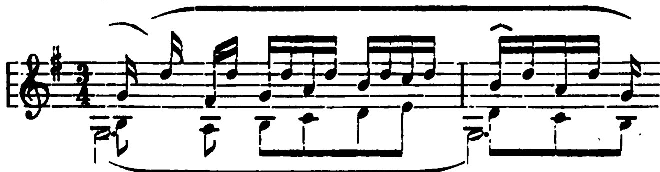






II. 15.
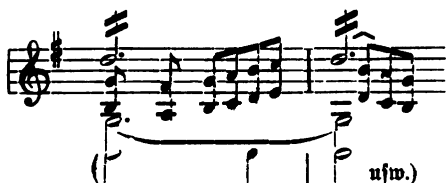
Präludium und Fuge G-dur.

Wir wollen gewiß nicht auf Reminiscenzen Jagd machen; aber wir können uns unmöglich des Eindrucks erwehren, daß auch hier wieder dem „alten“ Bach Jugenderinnerungen kamen, wenigstens im Präludium, bei dem einen sogleich das Cis-dur-Präludium und G-dur-Präludium und -Fuge des ersten Teils einfallen. Allerdings ist hier alles gesetzter als dort, breiter, umständlicher, nachdrücklicher. Das Präludium besteht aus zwei Teilen, deren jeder wiederholt wird. Der erste Teil zählt 16 Takte, die aber keineswegs zwei regelmäßige achttaktige Sätze bilden; vielmehr sind schon im ersten Satze Vordersatz und Nachsatz zusammengeschoben (4 = 5), und der zweite Satz beginnt sogar mit 8 = 2 zu Ende des ersten. Die drei dadurch erübrigten Takte sind eine eintaktige Schlußbestätigung (Klausel), die aber durch Trugfortschreitung des Basses (a—h) zwei weitere Takte nötig macht (8a = 6). Die Faktur der ersten Takte:

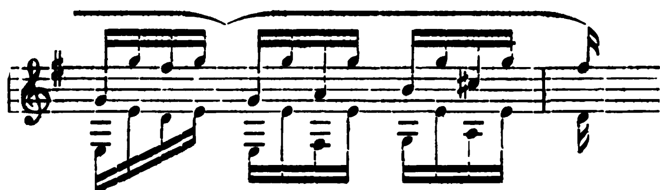
Allegretto espressivo.
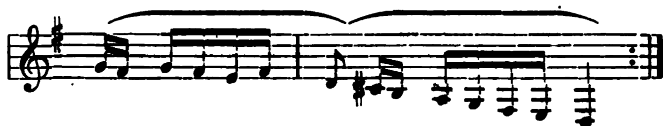


bestimmt den ruhigen Charakter des Stückes: denn der Grundrhythmus ist: 𝅗𝅥 ' ♩ | 𝅗𝅥 '' ♩ | usw., die Achtel gleiten darin diatonisch auf und ab, und die Sechzehntel erscheinen nur als leicht vibrierende Figuration, wie:



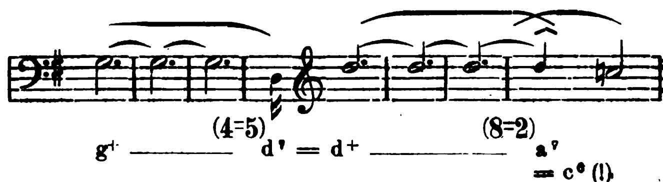
Auch wo, wie im zweiten Satze zwei Stimmen nach Art er G-dur-Fuge des ersten Teils in Sechzehnteln gehen:

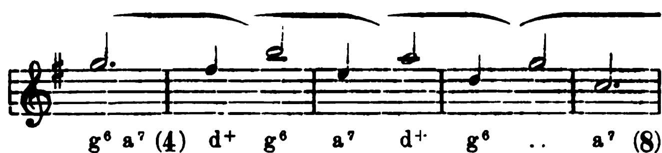


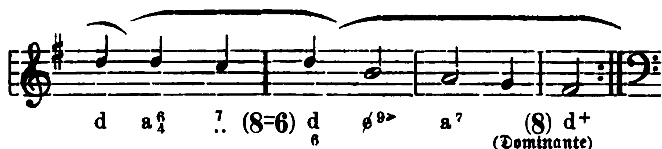
ist die Achtelbewegung doch nur leicht verkleidet. Nur bei den Schlüssen der beiden Teile und in der Mitte des zweiten Teils — einer Art Durchführung — wird die Sechzehntelbewegung eine wirkliche, hält sich aber in den einfachsten Formen:

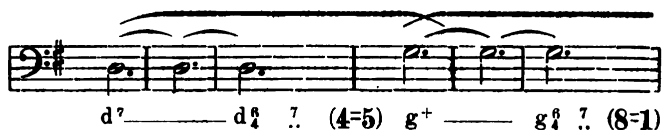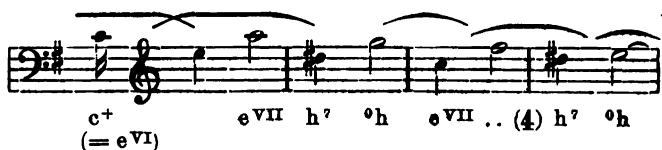


Der harmonische Aufbau ist näherer Betrachtung würdig:
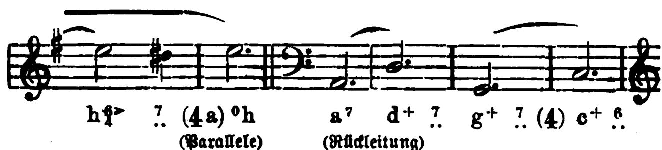


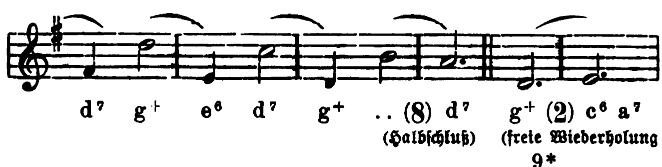

g^6 a^7 (4) d^+ g^6 a^7 d^+ g^6 .. a^7 (8)


d a^6_4 7 .. (8=6) d_6 $ø^{9>}$ a^7 (8) d^+
(Dominante)


d^7 —— d^6_4 7 .. (4=5) g^+ —— g^6_4 7 .. (8=1)


c^+ (= e^{VI}) e^{VII} h^7 °h e^{VII} .. (4) h^7 °h


$h^{6>}_4$ 7 .. (4a) °h a^7 d^+ 7 .. g^+ 7 .. (4) c^+ 6 ..
(Parallele)
(Rückleitung)


d^7 g^+ e^6 d^7 g^+ .. (8) d^7 g^+ (2) c^6 a^7
(Halbschluß)
(freie Wiederholung

d+ h7 (2a) °h(=g+) c6 d7 (4a) g+ (6) c6
des 1. Teils)

d7 (8) g d$^{6}_{4}$ $\overset{7}{..}$ (8a) g 6 ⨯9> d7 g+
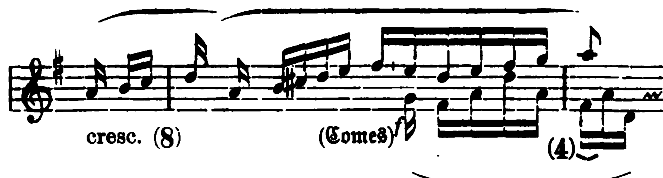
Die (dreistimmige) Fuge — ein brillantes Stück — ist als Fuge merkwürdig knapp gefaßt, da sie nur sechs Themaeinsätze bringt und eigentlich nur zwei Durchführungen enthält, deren zweite den Modulationsteil und Schlußteil zusammenfaßt; da aber das Hauptgesetz aller Formgebung A—B—A d. h. Aufstellung einer Haupttonart, Modulation und Wiederkehr der Haupttonart, über den Spezialgesetzen oder -Konventionen der Fuge steht, so werden wir lieber sagen: der erste Teil der Fuge führt das Thema regelmäßig durch die drei Stimmen, der zweite Teil (Modulationsteil) bringt es nur im Baß und Sopran, der dritte sogar nur im Alt. Das Thema ist freilich nicht geeignet, sehr oft gebracht zu werden, es sei denn, daß Engführungen gemacht worden wären; es ist nämlich zu lang:

Vivace brillante.

f (4) mf

dim. (8)
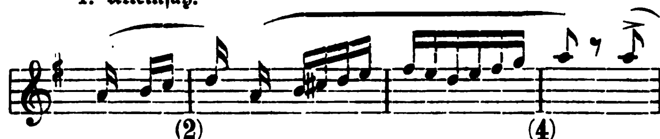
Es springt direkt mit dem 4. Takte heraus und sagt im Nachsatze eigentlich nichts neues, sondern bestätigt zweimal die Tonika durch c^{6} — d^{7} — g^{+}. Interessant ist, wie Bach die Einsätze der beiden übrigen Stimmen durch eine wieder hinaufrollende Sechzehntelfigur, die zum Gegensatz gerechnet werden muß, derart vorbereitet, daß nicht drei Takte übersprungen sind, sondern nur einer (nach 8 folgt gleich 2):
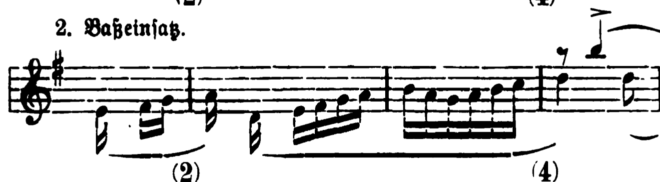


Der Comes weist zu Anfang die bekannte Abweichung auf, daß die Quint der Tonart mit dem Grundtone beantwortet ist, deren Grund freilich hier nicht nachweislich ist; denn von der Harmonie der Tonika treten wir hier nicht zur Dominanttonart hinüber, da der Gegensatz bereits die Modulation vollzogen hat, und zwar in der seltsamen, nur der Zeit der Herrschaft des Fugenstils völlig zusagenden Weise, daß von der Dominantharmonie (d^{7}) zur Dominanttonart (d als Tonika) übersprungen wird.
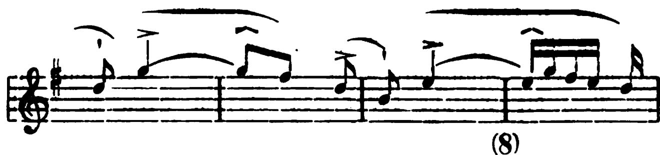
Der erste Gegensatz kehrt nicht streng wieder, ist aber anzusehen als eine geistreiche Zusammenfassung der beiden durch die ganze Fuge festgehaltenen Gegensätze:
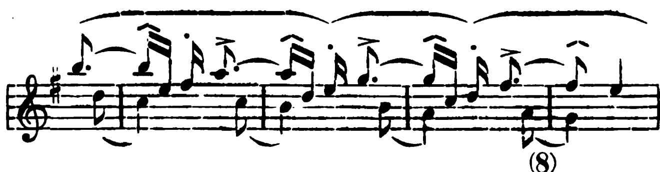
1. Alteinsatz.



2. Baßeinsatz.
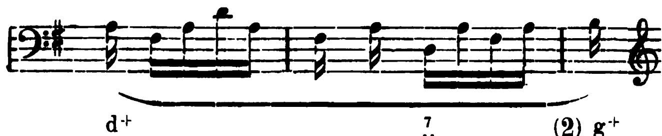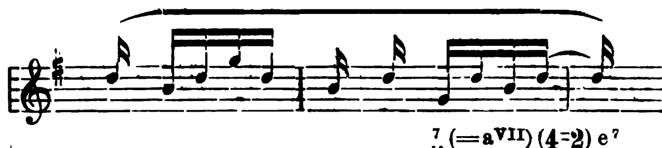






Der erste Teil umfaßt die drei Stimmeneinsätze, sowie die zunächst angehängten drei Takte (6a—8a), welche die Sequenz der beiden Oberstimmen fortführen und zur Dominante (D-dur) einen formellen Ganzschluß machen. Ein Blick auf die Unterstimme erklärt die Möglichkeit dieses Anhangs. So wie nämlich vor dem Einsatz des Alt der Sopran und vor dem Einsatz des Baß der Alt weiter rollte, zunächst einen schweren Takt (2.) und dann noch eine Zweitaktgruppe bringend, auf deren Schwerpunkt der neue Einsatz erfolgte, so rollt nun, dem Bedürfnis der Symmetrie genügend, auch der Baß weiter, aber da es keinen Einsatz mehr gibt, zur rechten Zeit umkehrend und zum feierlichen Abschluß in die Dominanttonart lenkend.

Der Modulationsteil spielt zunächst mit zweitaktigen, dem Thema entlehnten Phrasen (man hüte sich aber, deren ersten Takt als schweren zu verstehen, was im Hinblick auf das Thema nahe liegt:
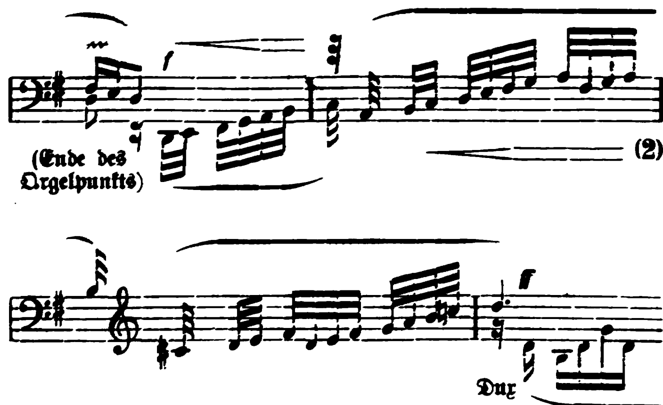




Durch die Verwandlung des g^7 in a^{VII} und die Vermeidung des erwarteten C-dur-Schlusses wird der 4. Takt zum 2. zurückgedeutet, und die Periode wendet sich in derselben Weise weitergeführt mit $^0e = e^{VII}$ nach E-moll, in welcher Tonart mit 9 = 4 ein neuer Baßvortrag des Themas folgt; ganz in der Weise der ersten Durchführung setzt daran ein Vortrag des Comes (in H-moll) durch den Sopran. Der nächste Satz moduliert bereits zur Haupttonart zurück, und zwar ist er wieder mit derselben zweitaktigen Phrase wie das erste Zwischenspiel gearbeitet; die Oberstimmen nehmen gegen Ende desselben eine geschlossene Haltung an:



Diese wird für den nachfolgenden dritten freien Satz, der mit dem 2. Takte zum Orgelpunkt auf D wird, maßgebend, aber mit Übergang der Terzen und Triller auf die Unterstimmen, so daß die Oberstimme allein das thematische Motiv weiterspinnen muß. Der Orgelpunkt endet mit Halbschluß auf dem 8. Takte, und nun erst gehts an einen abschließenden Vortrag des Dux durch den Alt, der aber vollständig vorbereitet ist durch Ausfüllung des 1.—3. Taktes mittels einer Verschärfung der von den früheren Themaeinsätzen her bekannten rollenden Figur zur Zweiunddreißigstelbewegung durch alle Stimmen:



Nur zwei Takte Schlußbestätigung, in denen der Sopran wieder in Zweiunddreißigsteln von a² nach klein h hinabrollt, sind alsdann noch angehängt.
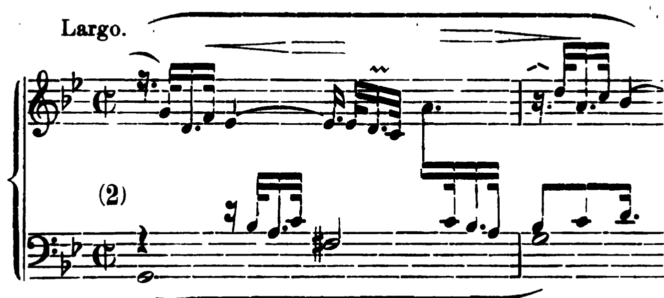
Bruyck, der das Präludium mit einer leicht und munter hüpfenden Schnepfe vergleicht, findet in der Fuge eine „bedächtige, fast dem wackelnden Entenschritt vergleichbare Beweglichkeit". Verwandeln wir die Ente in einen über den glatten See hinziehenden Schwan, so mag derselbe vielleicht im Präludium sein Spiegelbild finden; die Schnepfe aber mit ihren schnellen Zickzackflug wird uns lieber bei der Fuge einfallen.

II. 16.
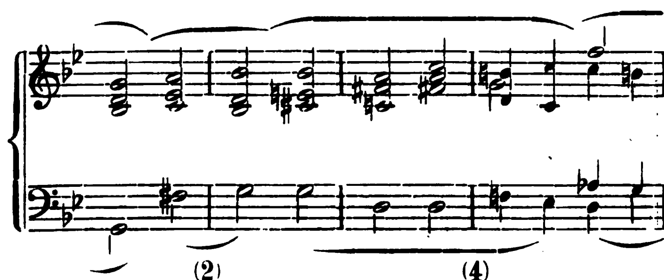
Präludium und Fuge G-moll.
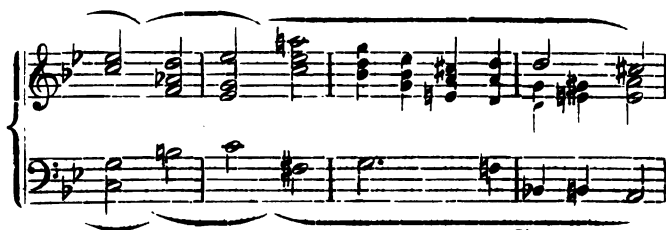
Das Präludium, von Bach selbst mit Largo bezeichnet, ist aber nichts destoweniger (obgleich der Allabreve-Strich fehlt) im Allabreve-Takte gedacht, wie die harmonische Analyse leicht erweist. Wenn die Auffassung sich nicht im kleinen

Detail verlieren soll, so gilt es trotz sehr breiter Temponahme (etwa (♩ = 80, also 𝅗𝅥 = 40) doch, die Halben als Zählzeiten zu verfolgen. Die fortgesetzte Figuration in punktierten Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln ist allerdings für unsern heutigen Geschmack etwas Roccoco; aber der reiche harmonische Gehalt des überwiegend streng vierstimmig geführten Stückes läßt einen gar schnell den etwas steifen Zuschnitt des Beiwerks vergessen, wenn man dieses nicht als Hauptsache ansieht. Die Figuration der ersten Takte:
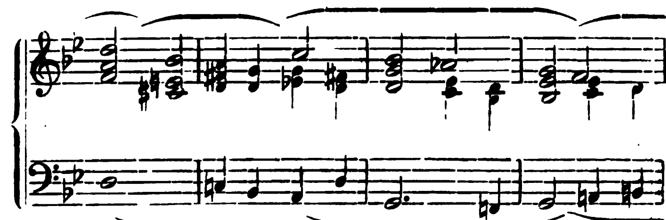


wird durchweg beibehalten; ohne dieselbe würde das Stück etwa so aussehen:
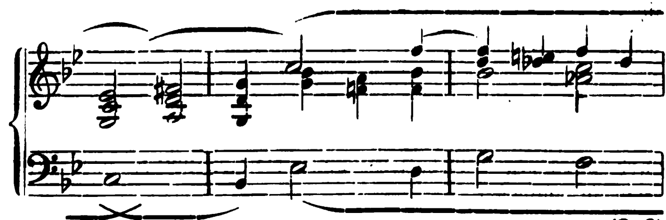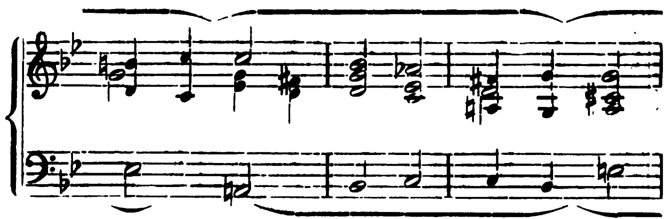




(8)
(Halbschluß i. d. Dom.-Tonart)
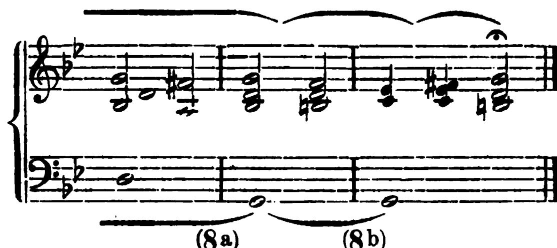


(2) (4)



(8-6)
(8)
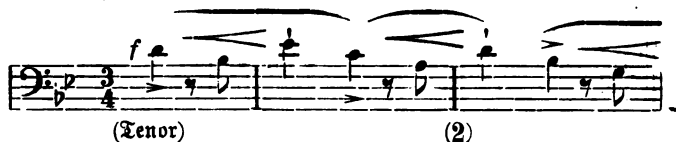


(8)
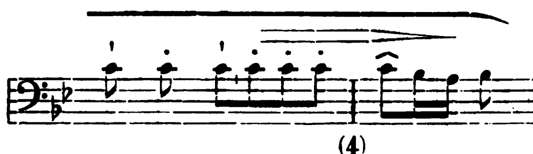


Nur zwei Sätze, deren erster in der Dominanttonart (D-moll) einen Halbschluß macht (auf a⁷), der zweite die Haupttonart über die Subdominante (C-moll) wiedergewinnt; und doch — welche Fülle des Ausdrucks in diesem engen Rahmen!

Die (vierstimmige) Fuge paßt mit ihrem straffen, ja sogar etwas eigensinnigen Wesen (s. die hartnäckige Tonrepetition des letzten Themaglieds) recht wohl zu dem Präludium; sie tritt ausgerüstet mit dem ganzen Apparat des doppelten Kontrapunkts auf den Plan, was sich nach dem immerhin auch gepanzerten Präludium gar wohl ausnimmt.

Das Thema hat authentische Lage und dreht sich um die Terz der Tonart in engem Kreise:





Der Comes beantwortet d mit g, um die Modulation zur Dominante von der Harmonie der Tonika aus zu bewerkstelligen; im übrigen ist er getreue Quintversetzung. Die Viertaktigkeit des Themas ist einfachem Aufbau günstig, und Bach macht von dieser Möglichkeit ausgiebigen Gebrauch, zunächst, indem er die vier Stimmen einander ohne Zwischenspiel regelmäßig folgen läßt (Tenor: Dux, Alt: Comes, Sopran: Dux, Baß: Comes), aber auch weiterhin, so daß nur sehr wenige Umdeutungen vorkommen.

Der erste Gegensatz wird durch die ganze Fuge streng beibehalten; derselbe ist so angelegt, daß er mit parallelen Terzen zu dem gleichfalls mit Terzen begleiteten Thema eingeführt werden kann; diese vierstimmige Kombination selbst kommt in der 3. Durchführung vor:

Bekanntlich gestattet ein so angelegter Kontrapunkt nicht nur allerlei Versetzungen im Intervall der Oktave, sondern auch in denen der Dezime und Duodezime. Bach bringt in der ersten Durchführung nur die zweistimmige Form, welche auf die Taktschwerpunkte Thema und Kontrapunkt im Intervall der Terz bzw. Sexte zusammentreffen läßt $\binom{b}{a}$ bzw. $\binom{a}{b}$:

1. a) b) 2. a) b)

3. b) a)

Auch der erste Themavortrag der zweiten Durchführung (Dux wieder im Tenor!) bringt den Gegensatz in der Form 2 (im Baß); aber schon der Alteinsatz derselben Durchführung (Dux [!] in D-moll oder vielmehr F-dur) versetzt den Gegensatz eine Quinte nach der Höhe, so daß die Kombination $\begin{smallmatrix}c\\d\end{smallmatrix}$ entsteht (doppelter Kontrapunkt in der Duodezime):
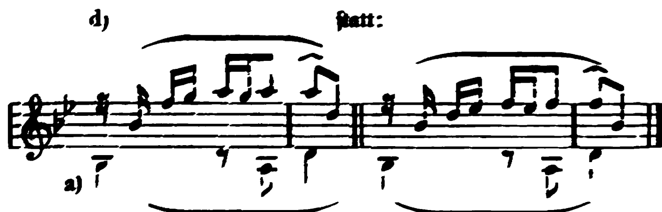
d) usw. statt:

c)

und bei dem durch nachfolgenden Sopraneinsatz des Themas in B-dur, erscheint er nur eine Terz hinaufgerückt: Kombination $\frac{a}{d}$ oder $\frac{b}{c}$ doppelter Kontrapunkt der Dezime:
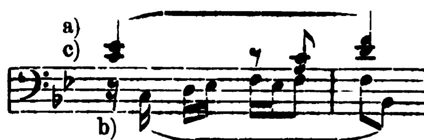


Dieselbe Kombination weist mit Vertauschung des Oben und Unten der Baßeinsatz der zweiten Durchführung Comes in F-dur, auf:
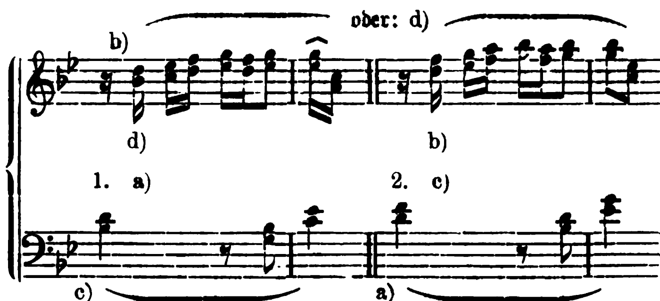


Man beachte wohl die Verschiebungen der Tonart, welche die Versetzungen im doppelten Kontrapunkt der Dezime und Duodezime bedingen (vgl. mein Lehrbuch des Kontrapunkts S. 79, 129, 137 u. a.); ein gewisses Schwanken zwischen den Paralleltonarten (D-moll und F-dur, G-moll und B-dur, C-moll und Es-dur) ist wohl oder übel die Folge dieser mehr oder minder mechanischen Ergebnisse anderer doppelten Kontrapunkte als desjenigen der Oktave).

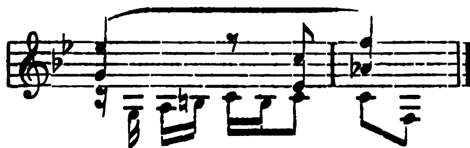
Die dritte Durchführung bringt neue dreistimmige Kombinationen, und zwar gesellt sie zuerst dem Thema die Terz (Tenor und Alt) und beläßt dem Kontrapunkt (Baß) seine ursprüngliche Stellung:



Strenggenommen ist aber diese Form auf eine Begleitung beider Stimmen mit *Unterterzen* bzw. beide mit Oberterzen zurückzuführen:
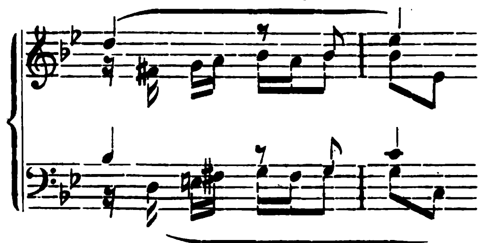


(vgl. hier 1. $\begin{smallmatrix}d\\a\\c\end{smallmatrix}$ bzw. 2. $\begin{smallmatrix}b\\c\\a\end{smallmatrix}$). Der nächste Themavortrag:
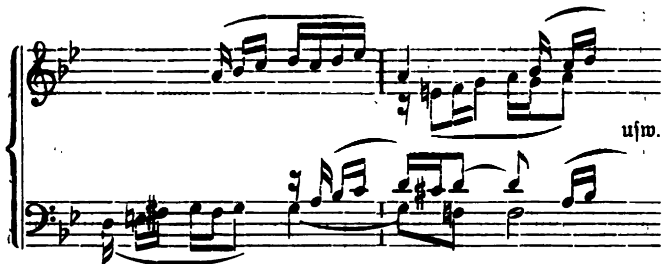


ist nicht einfache Transposition und Oktavenversetzung des letztbetrachteten, sondern bringt die Terzversetzung des Gegensatzes, also die Form 1. $\begin{smallmatrix}b\\a\\c\end{smallmatrix}$) bzw. 2. $\begin{smallmatrix}d\\c\\a\end{smallmatrix}$) dieses zweiten vierstimmigen Schemas, oder (wenn man davon absieht, ob die obere oder untere Stimme des Terzintervalls als Thema gelten muß) die Form $\begin{smallmatrix}b\\a\\c\end{smallmatrix}$) unsers ersten vierstimmigen

Schemas. Nun folgt als Hauptprunkstück die oben (S. 140) mitgeteilte vierstimmige Form (Thema und Kontrapunkt mit Terzen). Die den Hauptinhalt des Schlußteils bildende dritte Durchführung entsagt gleichsam wieder allmählich dem doppelten Kontrapunkt, da sie zunächst den Tenor das Thema (Dux) anstimmen läßt, während der Gegensatz in der Duodezimenversetzung im Alt erscheint; beide bringen aber ihren Part nicht regelrecht zu Ende, da Sopran und Baß mit Dux und Gegensatz (in der ursprünglichen Gestalt) einfallen und sie zwingen, sequenzförmig weiterzugehen, so daß wir eine Scheinengführung vor uns haben. Das Ergebnis ist allerdings dabei für den Sopranvortrag des Themas die vierstimmige Form:



d. h. eine Oktavenversetzung des ersten vierstimmigen Schemas: doch kommt dieselbe nicht ganz zu Ende, sondern geht in homophones, akkordisches Wesen über, das zu einer förmlichen Klausel in G-moll führt. Höchst geistvoll ist die Vorbereitung des abschließenden Vortrags des Dux im Baß, indem alle vier Stimmen wiederholt den Gegensatz anstimmen und gleichsam vergeblich auf das Thema warten:



erst als sie resigniert sich wieder zur Klausel wenden, bringt der Baß den Dux, während Tenor und Alt den Gegensatz in Terzen anstimmen, aber frei zu Ende gehen. Wir sehen, Bach hat keineswegs die Kombinationen überreich ausgenutzt, sondern begnügt sich mit Andeutungen, wie sie sich gerade bieten.

Die Zwischenspiele der Fuge benutzen zumeist wie das letzterwähnte den Anfang des Gegensatzes unter Beihilfe eines punktierten Achtelkontrapunkts, der als zweiter Gegensatz angesehen werden kann, aber keine feste Form hat.

Die drei Teile der Fuge sind:

I. Exposition (in der Haupttonart): die vier einander direkt folgenden Stimmeneinsätze, das viertaktige erste Zwischenspiel, das zur Haupttonart zurückgeht und der zweite Themavortrag des Tenors. Man kann diesen nicht wohl zum zweiten Teil rechnen, da er in der Haupttonart steht; übrigens ist er vom folgenden Altvortrag des Themas durch vier Takte Zwischenspiel getrennt, die jedenfalls dem

II. Modulationsteil angehören und über F-dur ($^{0}d = b^{6}$), C-dur ($f^{6} — g^{7}$), G-moll ($c^{8>} = g^{VII}$) nach D-moll (d^{VII}) modulieren. Der Altvortrag ist in D-moll gemeint, schillert aber in der Mitte nach F-dur; der anschließende Sopranvortrag steht ganz in B-dur, der ebenfalls direkt anschließende Baßvortrag in F-dur. Vor der dritten Durchführung erscheint wieder ein viertaktiges Zwischenspiel, das schnell nach C-moll überspringt ($f^{+} = c^{III<}$) und den 4. Takt wiederholt, wobei der Halbschluß auf g^{7} in einen Ganzschluß verwandelt wird. Die dritte Durchführung beginnt scheinbar in C-moll (weil die Oberterz es über der beginnenden Tonikaquinte steht), wird aber schnell zu F-dur ($^{0}g = es^{6} — f^{7} — b^{+} — b^{6} — c^{7} — f^{+}$). Ein zweitaktiges Zwischenspiel (7a—8a) stellt C-moll wieder her ($f^{8>} = c^{VII}$), und diesmal folgt wirklich ein Themavortrag in C-moll (mit $\frac{es}{g}$ beginnend), der nur in der Mitte nach Es-dur hinüberschwankt und
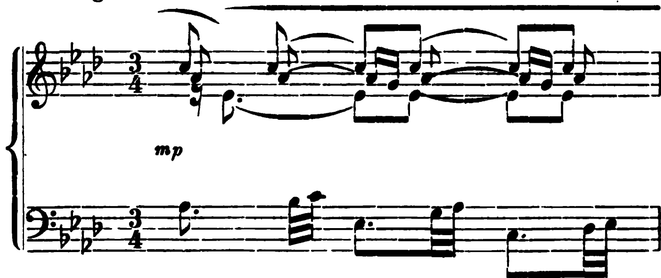
daher am Schluß eine Kräftigung erfährt (3a); ein frei gebildeter Nachsatz führt die Periode zu Ende und moduliert nach Es-dur (c^{VII} = as^{6} — b^{7}). Der Es-dur-Vortrag des Themas, mit dem der Teil endet, erscheint zu Anfang durch die auf die Tonartquinte b gestülpte Oberterz etwas unsicher, klärt sich aber schnell durch Einführung des as im Gegensatz; den Schluß der Periode bildet die Rückmodulation (es^{+} — $\overset{6}{..}$ [= g^{VII}] — d^{7}), worauf der
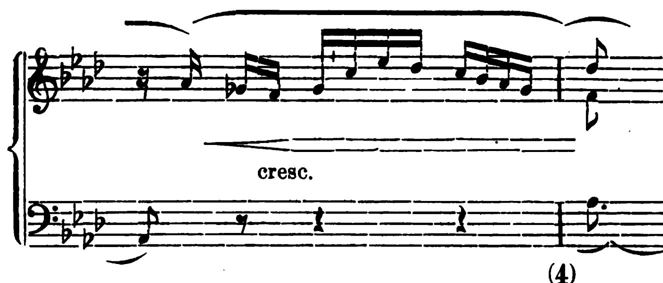
III. Schlußteil folgt, den wir bereits erklärten.

II. 17.
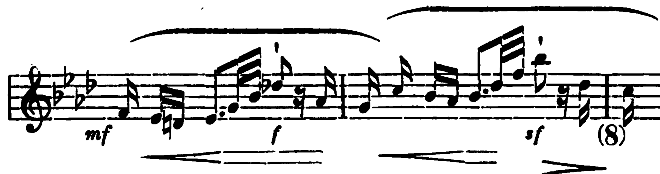
Präludium und Fuge As-dur.

Ein wunderschönes Präludium, dessen harmonischen Wohllaut man in vollen, langen Zügen trinkt, leitet eine Fuge von besonders feiner Textur ein. Der Anfang geschieht mit dem schweren Takte, dem der folgende leichte, dessen Inhalt derselbe ist, angeschlossen ist:

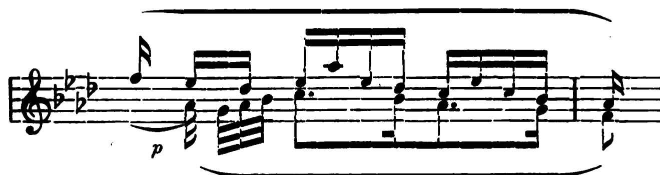




Der Nachsatz bringt ein weiteres leicht sich aufbäumendes und zurücksinkendes Motiv:



zu welchem der Anfang der zweiten Periode in weichem Kontrast steht:
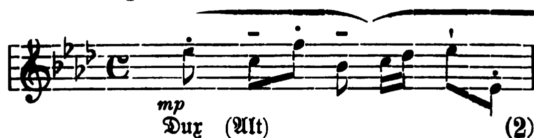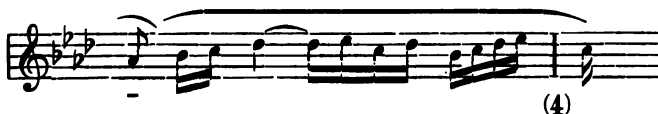


Mit diesem bescheidenen Material arbeitet Bach durch nicht weniger als 76 langsame Takte und weiß durch geistvolle Umgruppierung derselben immer wieder das Interesse neu aufzufrischen. Das Wiedereintreten des Hauptgedankens (Anfang) kennzeichnet die Erreichung der wichtigeren Hauptpunkte der modulatorischen Entwickelung, so zuerst nach der zweiten achttaktigen Periode in der Dominante Es-dur (mit 8 = 2 einsetzend), nach der (gewaltig erweiterten) vierten in der Parallele F-moll (wieder mit 8 = 2 ansetzend),
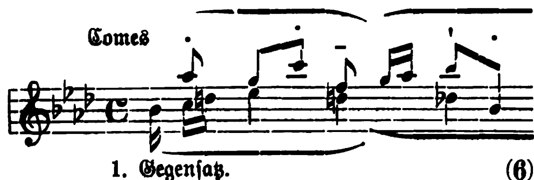
nach der (ebenfalls erweiterten) sechsten in der Unterdominante Des-dur (gleichfalls mit 8 = 2). Nach der achten Periode, wo man seine Wiederkehr in der Haupttonart erwartet, unterdrückt sie aber Bach und führt das Stück in der Weise der zweiten Periode der drei ersten Teile zu Ende, indem er die neunte Periode durch Einschaltungen und einen wiederholten Nachsatz auf 14 Takte erweitert.
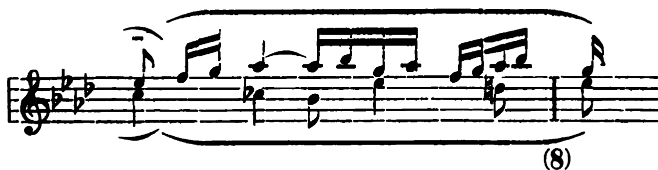
Die (vierstimmige) Fuge ist sehr reich ausgestattet; sie zählt nicht weniger als 15 Thema=Einsätze, führt einen Gegensatz ganz streng, einen zweiten frei durch und gestaltet auch die Zwischenspiele fugenartig. Das Thema ist sehr graziös, deutlich zweigliederig und streng symmetrisch. Da es mit der Quinte beginnt und nicht moduliert, so moduliert die Antwort vom Grundtone aus, verengt also den ersten Terzschritt zum Sekundschritt:

Poco allegretto.
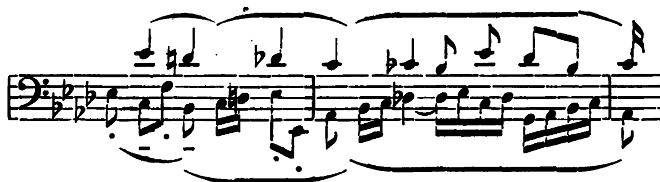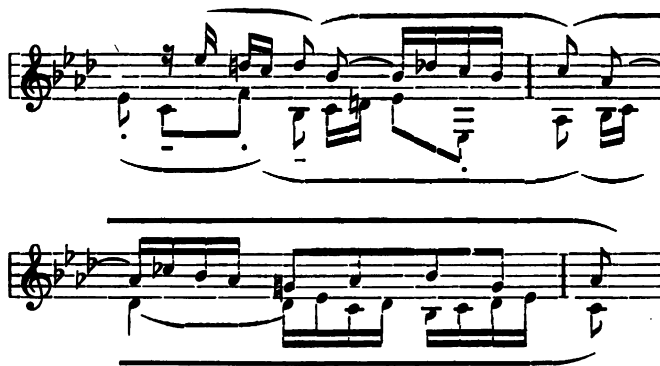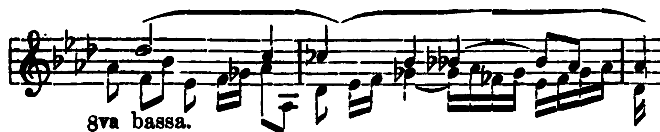








Dieser erste Gegensatz erscheint zumeist beibehalten, wie er zuerst auftritt (zum Dux natürlich in die Unterquint transponiert), gesellt sich aber gleich zu Anfang der zweiten Durchführung (die noch in der Haupttonart steht) dem Dux ohne Transposition:
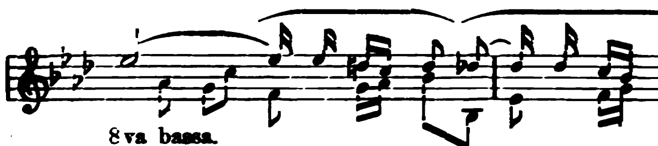


genügt also den Anforderungen des doppelten Kontrapunkts der Duodezime. Auch zu Anfang des Schlußteils tritt er in dieser Form auf, aber verziert:



Viel merkwürdiger ist aber ein Auftreten des Gegensatzes um ein Viertel gegen das Thema verschoben (in der dritten Durchführung):
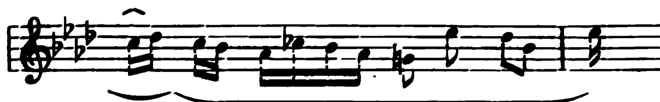


Ein Mittelding zwischen beiden weist noch die letzte Durchführung auf:
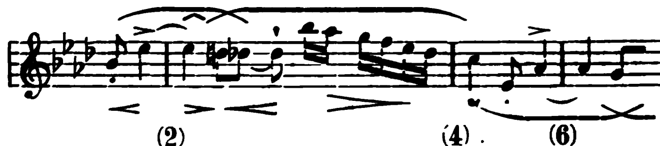




Ein zweiter, zwar nirgend streng beibehaltener, aber in freier Umgestaltung durch die ganze Fuge fortwirkender Gegensatz ist der in glatten Sechzehnteln laufende (zum Tenoreinsatz der ersten Durchführung):
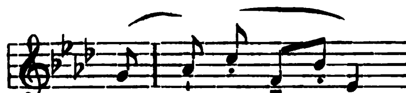




Derselbe kehrt zunächst fast getreu beim folgenden Baßeinsatz wieder und lebt sodann während des ersten Zwischenspiels im Baß weiter. Dies Zwischenspiel und das ihm nachgebildete innerhalb der dritten Durchführung verarbeiten ein eigenes dreitaktiges (!) Thema:
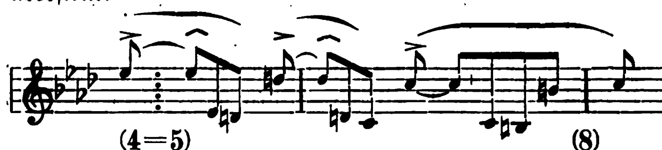


zu welchem sich außer dem zweiten Gegensatz stets ein an das erste Glied des Themas anlehnendes knapp gefaßtes Motiv gesellt:



Der erste Teil (in der Haupttonart) umfaßt die erste Durchführung (Alt: Dux; Sopran: Comes; nach zwei Takten Schlußbestätigung bez. Rückleitung [7a—8a], bei denen der Alt nochmals den Anfang des Themas ansetzt, Tenor: Dux, Baß: Comes, zwei vollständige Perioden), das erste Zwischenspiel, das durch Elision des 1. und 5. Taktes eine sechstaktige Periode bildet (Tonarten: Es-dur, As-dur, Des-dur), mit einem Takt Schlußbestätigung bez. Rückleitung (8a), und die zweite Durchführung (Baß: Dux; nach zwei Takten Schlußbestätigung [3a—4a], die nach F-moll [Parallele] wenden, Alt: Comes wieder in der Haupttonart, nur vom Baß mit einem Tonleiter-Kontrapunkt in Sechzehnteln begleitet, der nur dies eine Mal vorkommt — dieser dünnere Satz frischt das Interesse neu an; weiter Tenor: Dux und nach einem frei gebildeten Nachsatze, der mit 4 = 5 ansetzt, im gesteigerten zweiten Nachsatze Sopran mit dem Dux, im ganzen wieder zwei Perioden aber mit zwei Takten Einschaltung, vier Takten Anhang und einem Takt Elision durch Umdeutung, also 21 Takte).

Der zweite Teil (Modulationsteil) ist nun ausnahmsweise vom ersten nicht durch ein Zwischenspiel getrennt, vielmehr folgt dem vollstimmigen Abschlusse in As-dur unmittelbar der Einsatz des Themas (Dux) im Alt in F-moll; man wird gut tun, den Teilschluß beim Vortrage etwas zu markieren. Den Nachsatz bildet (mit 4 = 5) ein Zwischenspiel, das dem zweiten Gegensatze einen neuen Kontrapunkt gegenüberstellt:



und nach C-moll schließt. Weiter folgt die erweiterte transponierte Reproduktion des ersten Zwischenspiels mit versetzten Stimmen, wieder mit Elision des 1. und 5. Taktes und wiederholtem Nachsatz von C-moll nach F-moll, B-moll und Es-moll gehend. So spielt sich nun der Rest der dritten Durchführung und des zweiten Teils in den entlegenen Regionen der Parallele der zweiten Subdominante (Tenor: Dux in Es-moll), der Parallele der Subdominante (nach zwei freien Takten, die einen Halbschluß nach B-moll machen, Sopran: Dux in B-moll mit Takttriolen für die letzte Gruppe) und der Subdominante selbst ab (Baß mit [8 = ♩ $|_5$] ansetzend d. h. mit Umdeutung der abschließenden Zählzeit zum Auftakt des 5. Takts, Dux in Des-dur, das sogar gegen Ende nach Des-moll wendet, wodurch die Verfinsterung ihren Höhepunkt erreicht); nun rafft der Meister alle Kraft zusammen und ringt sich im wiederholten Nachsatz über As-moll und Es-moll zum Halbschluß auf es^7 empor (wobei zuletzt eine packende Triole von Zählzeiten über dem zu früh erreichten Es des Basses sich ereignet). Der zweite Teil umfaßt also nur drei Perioden, aber 32 Takte!
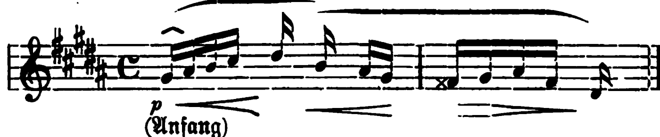
Der dritte (Schluß-) Teil setzt nun bestimmt mit dem Dux im Tenor ein, schließt den Comes im Baß mit geringer Zusammenschiebung (4 = 5) an, vermeidet aber die nochmalige Modulation zur Dominante, statt deren vielmehr eine Takttriole schnell nach Heses-dur ($^0as^{2>}$, Akkord der neapolitanischen Sexte) drängt (as^+ — es^{VII} — b^7 — $b^{VII}_{I>}$ [= $as^{9>}$] — ^0as — des^{VII} — as^7 — $^0as^{2>}$); dieser Trugschluß macht den 8. Takt zum 4., eine neue erregte Takttriole tritt aus dem breit dargelegten Akkord der neapolitanischen Sexte wieder zur Oberdominante hinüber (Fermate auf es^7, 6. Takt) und schließt kurzweg zur Tonika. Der Schluß wird erst noch einmal dreitaktig (Triole) bestätigt, mündet aber in einen Trugschluß in F-moll ($\underset{6}{as}$), nach welchem in dem wiederholten Nachsatz (sehr breit zu nehmen!) das Thema (Dux) als fünfte Stimme in der Mitte der vier regulär zu Ende geführten eigentlichen Stimmen einen imposanten Abschluß macht.
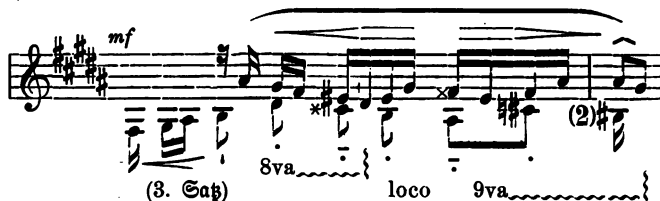
II. 18.

Präludium und Fuge Gis-moll.

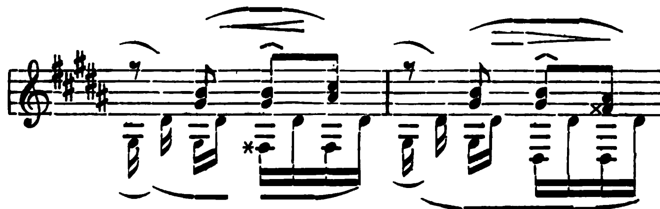
Wiederum zwei Stücke von ganz besonderem Interesse. In dem Präludium lebt es und webt es wie ein neuer Frühling (woran das nah verwandte E-dur mit Schuld sein mag); es sproßt und treibt an allen Enden:

Vivace quasi Andantino.
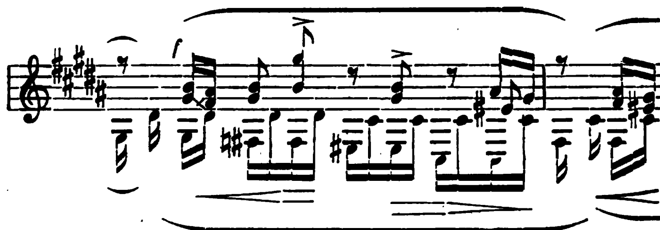




Entzückt genießt der glückliche Mensch die balsamischen Düfte:



das Herz wird weit und neue Taten keimen:



Bach selbst hat den dynamischen Gegensatz der obigen ersten (piano) und dieser letzten Stelle (forte) vorgeschrieben. Die ausführliche Analyse des Stückes sei dem angeregten Interesse überlassen, ich gebe nur noch das Schema der Harmonieentwickelung:

1. Teil (mit Reprise).

1. Satz: ^{0}dis | dis^{7}, ^{0}dis dis^{7} | ^{0}dis dis^{7}; ^{0}dis |
(4)

dis^{7}, dis dis^{7} | ^{0}dis dis^{7}.
(8)

2. Satz (1. Takt übersprungen): ^{0}dis = h^{6}, cis^{7} | fis^{+}: $\ddot{}_{7<}$
(4)

h$^{7<6}$ (= dis^{VII}) | ais^{7}, .. | ^{0}ais.
(8)

3. Satz: a̸is$^{9>}$ — e̸is$^{9>}$ | gis^{+}, $\overset{3}{..}{}^{>}$ (= ^{0}dis) d̸is$^{9>}$ —
(2)

gis$^{9>}$ | ^{0}gis; .. d̸is$^{9>}$ gis$^{9>}$ | c̸is$^{9>}$ f̸is$^{9>}$ [= gis^{VII}] dis^{7}
(4) (8=1)

4. Satz: gis^{7} .. | cis^{7}, .. fis^{7} | h^{+}; $\overset{6}{..}$ [= dis^{VII}] ais^{7} |
(2) (4)

^{0}ais, $\underset{..}{\text{VII}}$ eis^{7} | (8) ais^{+} (Halbschluß in der Dominanttonart).

Schluß-Anhang (vgl. 1. Satz): ^{0}ais | (8a) ais^{7} ^{0}ais ais^{7} | (8b) ^{0}ais ais^{7}

5. Satz (1. Takt übersprungen): ais$^{\text{VII}>}$ [Trugschlußharmonie, umgedeutet zu h^{+}] — fis$^{7}_{<}$ [= dis$^{9>}$] | (4) ^{0}dis; dis^{7}

^{0}dis $\underset{..}{\text{VII}}$ | ais^{7} .. | (8=2)

6. Satz: ^{0}ais, .. [= fis^{6}] gis^{7} | (4) cis^{+}; cis^{7} fis^{+} $\underset{..}{6}$

[= ais^{VII}] | $\not{d}$is$^{9>}$, .. $\not{d}$is$^{9>}$ | (8) ^{0}ais ais^{7} | (8a) dis^{+} :||

2. Teil (mit Reprise):

7. Satz: dis^{7} .. | (2) gis^{7}, .. | (2a) ^{0}gis, cis^{7} ^{0}cis cis^{7} (4=5)

fis^{7} [= gis^{VII}] | (6) dis^{7} .. | (6a) ^{0}dis, gis^{7} ^{0}gis gis^{7} (8=1)

8. Satz: cis^{7} .. | (2) fis^{7}, .. h^{7} .. | (4) e^{7} (5. Takt übersprungen) .. | (6) a^{+} e^{7}, a^{+} [= cis^{VII}] cis^{7} | (8=2)

9. Satz: ^{0}cis, ^{0}gis [gis^{VII}] dis^{7} | (4) ^{0}dis; .. ^{0}ais [= ais^{VII}]

eis^7 | ais$^+$; $\underset{..}{7}$ dis^7 | gis$^+$, .. cis^7 | fis$^+$.
(4a) (8)

10. Satz: fis^6 [= ^{0}ais] ⌀is$^{9>}$ ais$^+$ | dis$^+$, ^{0}dis $\underset{..}{\text{VII}}$♮ dis^7 |
(2) (4)

^{0}dis; .. ais$^+$ dis^7 | gis^7 ^{0}gis, $\underset{..}{\text{VII}}$ | ais^7 dis$^+$, $\underset{..}{\S>}$
(6a)

[= cis^{VII}] gis^7 cis$^+$ $\underset{..}{3}$> [gis^{VII}] | dis^7 :||
(8)

11. Satz (vgl. 1. Satz: ^{0}dis | dis^7, ^{0}dis dis^7 | ^{0}dis
(2) (4)

dis; ^{0}dis | dis^7, ^{0}dis gis^7 | ^{0}gis, gis^7 ^{0}gis cis^7
(8=6) Takttriole . . . . .
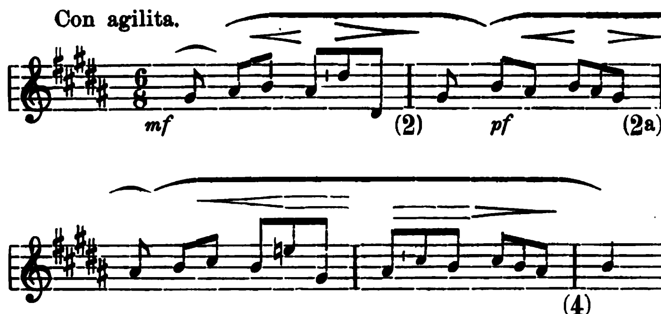
cis$^{\text{III}<}_{\text{V}<}$ [= dis^7] gis^{VII} | dis^7 ^{0}dis gis^{VII} dis^7
(6a) (8=1)

12. Satz: $\overset{^0\text{dis}}{\text{VII}>}$ (Trugschluß) gis^7 | cis$^+$ $\underset{..}{7}$ fis^7 | h$^+$;
(2) (4)
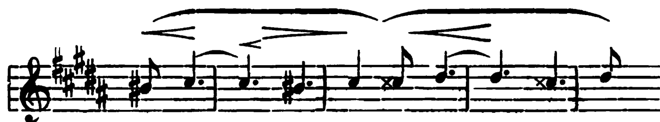
$\underset{..}{7}$< e$^+$ (^{0}dis) | ais^7, gis^{VII} dis^7 ^{0}dis dis$^{\S>}_{4}$ $\underset{..}{7}$ | ^{0}dis
(8)

Die Modulation ist freier als gewöhnlich, besonders vermißt man die Paralleltonart unter den Hauptruhepunkten (dafür findet sich unter denselben die Dominante der Parallele); auch die Subdominante ist wenig ausgeprägt, dagegen tritt mehrmals die zweite Subdominante (Fis-moll) und ihre Parallele hervor.

Die Fuge (dreistimmig) schlüpft mit eidechsenartiger Behendigkeit in Achteltriolen ($^6/_8$) einher. Das Thema hat mit seinem eingeschobenen, die Tonart verrückenden wiederholten 2. Takt (2a) etwas eigenartig Schillerndes; es dreht sich um die Terz der Tonart (Sopran):

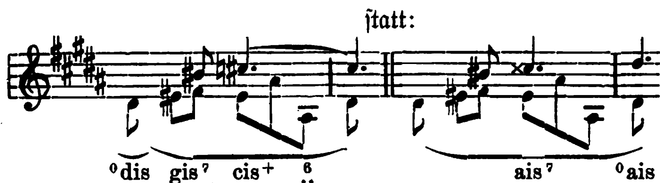


Der Comes (Alt) setzt mit Umdeutung des 4. Taktes zum 5. unterm Schlusse ein und ist getreue Quinttransposition des Dux. Da der Dux nicht moduliert, so moduliert der Comes nicht zurück, und es wird daher vor dem Einsatz der dritten Stimme ein Zwischenspiel nötig, das die Haupttonart wiedergewinnt; Bach gestaltet dasselbe so, daß es zugleich die Symmetrie ergänzt, d. h. den Vordersatz zum dritten Stimmeneintritt bildet (auch dieser — Dux im Baß — setzt mit Umdeutung des 4. Taktes zum 5. ein). Der Kontrapunkt des Sopran zum ersten Vortrag des Comes und das erste Zwischenspiel deuten nun aber gleichsam zum Voraus den Inhalt eines zweiten Themas der Fuge, die eine echte vollständige **Doppelfuge** ist, an. Anders ausgedrückt: aus den Motiven des ersten Gegensatzes und des ersten Zwischenspiels kristallisiert weiterhin (in der Mitte der 143 Takte langen Fuge) ein wirkliches zweites Subjekt, das selbständig durchgeführt und alsdann mit dem Hauptthema kombiniert wird. Der erste Gegensatz sieht nämlich so aus:

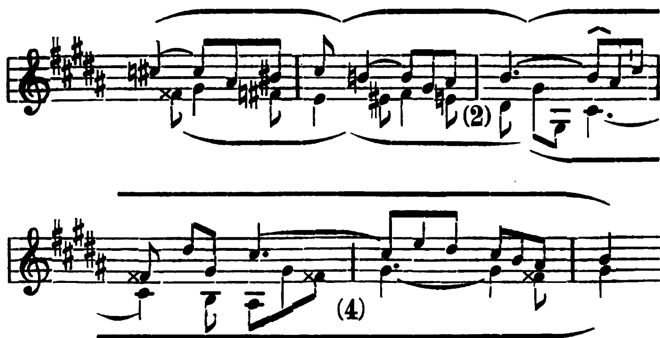


d. h. er wiederholt zweimal ein prägnantes Synkopenmotiv,
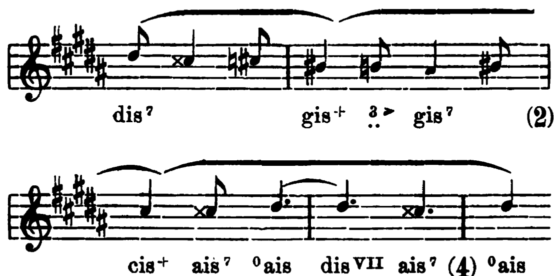
eine Art Schlußklausel, die aber das erste Mal die Harmonie des Themas stark umbiegt:



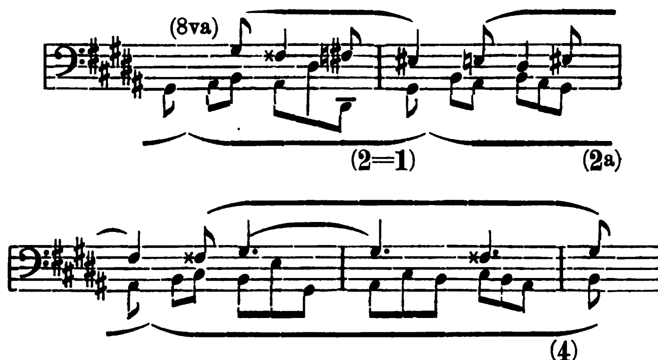
Das erste Zwischenspiel lautet:



Das zweite Thema schält zunächst aus letzterem den chromatischen Gang heraus und hängt dann das Synkopenmotiv des ersten Gegensatzes als Schluß an (Takt 66 ff.):



Dies zweite Thema ist durchaus symmetrisch aufgebaut, so daß bei seiner Kombination mit dem ersten Thema ein leichter Konflikt entstehen muß; es setzt zum zweiten Taktmotiv desselben ein und macht den 2. Takt wieder zum 1., indem es die dem 2. Takte des Themas eigentlich innewohnende und wiederholt zur Geltung kommende Schlußkraft durch seine widerstreitende harmonische und rhythmische Natur vernichtet (wie das auch schon der erste Gegensatz tut):



Ich wiederhole, daß sich dieses zweite Thema gleichsam wie gelegentlich aus schon vorher verwerteten Elementen herausbildet. Besonders wird das Motiv des ersten Gegensatzes schon vor Auftreten des zweiten Themas sehr reichlich dem Thema gegenübergestellt und auch in den Zwischenspielen verarbeitet. Auch das sonstige kontrapunktische Material des Stückes wächst durchaus aus dem Thema, Gegensatz und ersten Zwischenspiel heraus; in letzterem ist auch das Motiv der Oberstimme
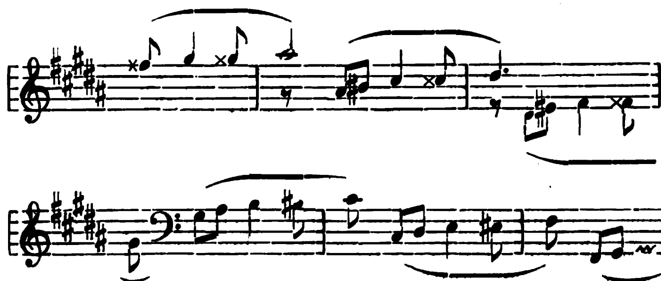


sehr ergiebig. Es erscheint zunächst in allen Zwischenspielen des Teils vor der Einführung des zweiten Themas als

Hauptelement und wird gleich beim zweiten Vortrage des zweiten Themas (durch den Alt) dessen Anhange gegenübergestellt, als sollte die Provenienz des zweiten Themas ganz unzweifelhaft dokumentiert werden:



Gegen Ende des zweiten Teils der Fuge (Durchführung des zweiten Themas ohne das erste) gelangt auch die Umkehrung des chromatischen Hauptmotivs des zweiten Themas zu hervortretender Bedeutung unter Assistenz des oben erwähnten Gegenmotivs:



Wie schon angedeutet, müssen wir die drei Hauptteile dieser Doppelfuge nach dem thematischen Material unterscheiden als:
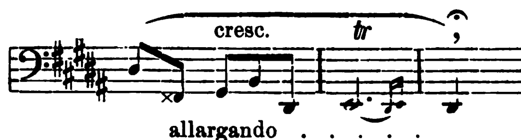
I. Durchführung des ersten Themas allein.
II. Durchführung des zweiten Themas allein.
III. Kombination beider Themen.

Merkwürdigerweise hat aber Bach für den ganzen ersten Teil die Haupttonart gewahrt, obgleich derselbe sehr lang ist und das Thema mehr als zweimal vollständig durchführt.

I. 1. Durchführung: Dux im Sopran, Comes im Alt (mit 4 = 5 ansetzend). Hieran schließt zunächst eine zweimalige

eintaktige Schlußbestätigung (8a, 8b) und ein überschüssiger Vortrag des Dux durch den Alt. Denn die Größe des nun folgenden Zwischenspiels (8a, 8b und eine vollständige neue Periode mit Triole für 5—6) trennt letzteren zu stark von den weiter folgenden Themaeinsätzen, als daß er mit diesen zusammengerechnet werden könnte; auch moduliert dies Zwischenspiel umständlich und formell zur Dominante, damit der Comes mit erhöhter Wirkung eine neue Durchführung beginnen könne.

2. Durchführung (mit 8 = 1 ansetzend): Comes im Baß, nach acht Takten Zwischenspiel, die zunächst zweimal den Schluß verlegen (3a—4a nach Cis-moll, 3b—4b nach H-dur) und dann im Nachsatz wieder die Dominante gewinnen: Comes im Sopran, und nach sechs Takten Zwischenspiel (4a Schlußverlegung nach Cis-moll, 4b Schlußverlegung nach H-dur, alsdann Nachsatz mit Rückwendung zur Haupttonart) Dux im Baß (mit 8 = 5 einsetzend, einen nochmaligen Nachsatz machend, der den Teil abschließt und mit zwei breit und voll zu nehmenden Takten Anhang [7a—8a]):



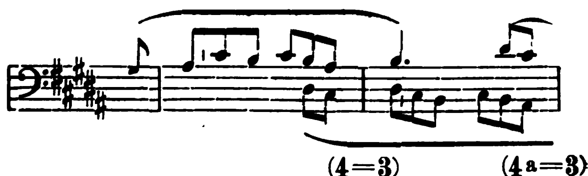
einen Halbschluß auf der Dominante macht, der den Eintritt des zweiten Themas zweckmäßig markiert.
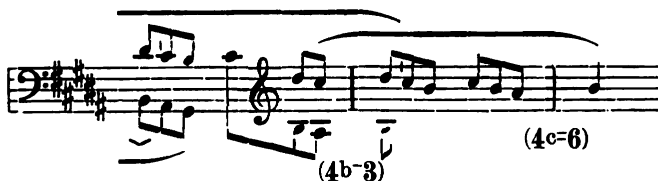
II. 3. Durchführung (zur besseren Verdeutlichung nur mit zwei Stimmen beginnend [Sopran und Baß]): das zweite Thema (mit dis beginnend) im Sopran, nach einem Takt Rückleitung (4a), 2. Thema mit gis beginnend im Alt, nach einem Takt Schlußverlegung (8a nach Cis-moll), 2. Thema mit cis beginnend im Baß, worauf ein freier Nachsatz zur Haupttonart zurückführt, in welcher nun nochmals der Sopran das 2. Thema bringt, aber in höherer Lage, von gis aus; bei diesem letzten Themavortrage (5a—8a) lenkt

aber die Harmonie gegen Ende von Gis-moll nach Eis-moll (^{0}dis — gis^7 — cis$^+$, ais^7 — ^{0}ais, his$^+$ — ^{0}his). Von diesem Höhepunkte der Abweichung führt nur ein erweiterter Satz (mit 3a—4a) zur Haupttonart zurück, indem die oben erwähnte Umkehrung des Anfangsmotivs des 2. Themas über Ais-moll (his$^{III<}$ = eis^7), Dis-moll (eis$^{III<}$ = ais^7), Gis-dur (ais$^{III<}$ = dis^7), Cis-dur (gis^7), Fis-dur (cis^7) nach H-dur (Parallele) hinabsteigt, dann aber sich zunächst wieder nach Cis-dur aufschwingt, um dies (auf den 6. Takt) zum Akkord der dorischen Sexte (gis$^{III<}$) umzudeuten, so daß der 8. Takt einen Halbschluß auf dis^7 macht. Über lang ausgehaltenem dis des Basses kadenzieren alsdann die beiden Oberstimmen im wiederholten Nachsatze zur Tonika zurück, den zweiten Teil schließend und den dritten einleitend.
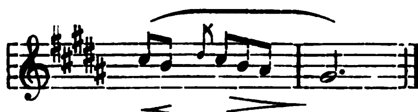
III. 4. Durchführung (mit 8 = 1 ansetzend): 1. Thema (Dux) im Baß, 2. Thema im Alt, nach zwei Takten Überleitung zur Dominante (3a—4a): 1. Thema (Comes) im Sopran, 2. Thema im Alt; nach einem freien Vordersatz, der zur Subdominante moduliert: 1. Thema (Dux) in E-dur (Parallele der Subdominante) im Alt, 2. Thema (mit e beginnend) im Sopran. Ein freier Zwischensatz gewinnt zunächst die Subdominanttonart wieder und moduliert dann über Fis-moll (cis^7), Gis-dur (dis^7), Ais-dur (gis$^{1<}$ = eis^7) und Dis-moll (ais^7) zur Haupttonart zurück, durch eine zweitaktige Schlußbestätigung Kraft sammelnd für die

5. Durchführung. Diese bringt zunächst den Dux im Alt und das zweite Thema im Baß, mit dreimaliger Zurückdeutung des 4. Taktes zum 3. durch Wiederholung des Schlusses des ersten Themas durch alle Stimmen:





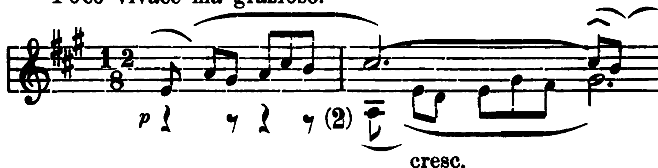
Unterm Schluß der Periode (mit 8 = 1) setzt dann der Sopran mit dem ersten Thema an, während der Alt das zweite übernimmt und der Baß weit ausgreifend kadenziert. Der frei gebildete Nachsatz schließt nachdrücklich mit dem Schlußmotiv des Themas im Sopran.



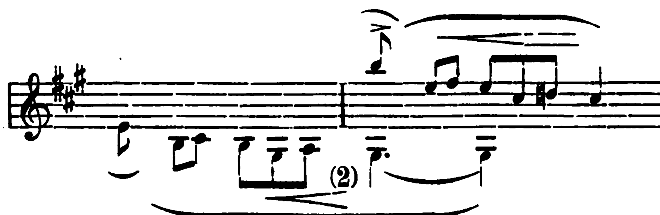
II. 19.

Präludium und Fuge A-dur.

Das Präludium hat den Charakter der Gigue, wie sie sich zu Bachs Zeit herausgebildet hatte, d. h. die Triolenbewegung ist nur noch reine Figuration (♩. als Zählzeiten, während ursprünglich ♪ | ♩ der Grundrhythmus war); auch die fugenartigen Nachahmungen (Anfang):

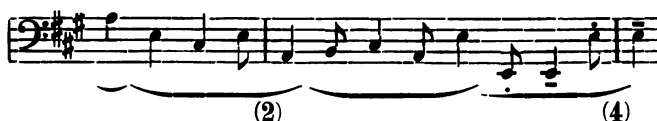


und die bereits nach dem ersten Schlusse in der Dominanttonart einsetzende Umkehrung des Motivs:
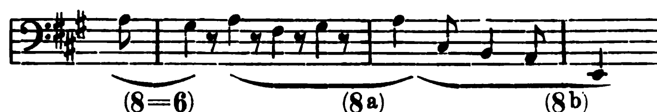


sind im Charakter der damaligen Gigue.

Das Stück ist streng dreistimmig geschrieben, doch ist die Beteiligung der drei Stimmen an der Durchführung des Motivs keine ganz gleichmäßige, sofern die Unterstimme wiederholt längere Strecken bassiert, z. B. (Anfang):
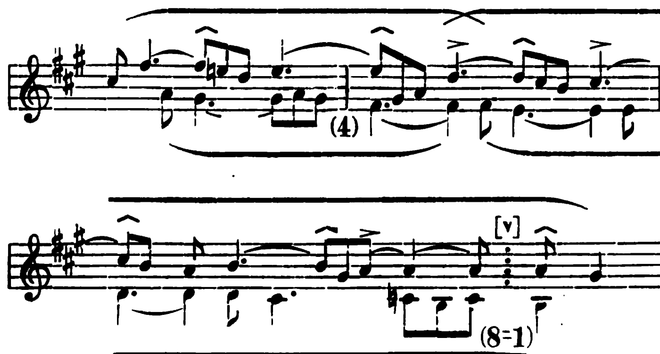


oder (Ende der ersten Periode):



Der erste Satz hält die Haupttonart fest, verwandelt zunächst den Halbschluß des 8. Taktes (8 = 6) in einen Ganzschluß, kommt mit einem eintaktigen Anhange nochmals auf den Halbschluß zurück (8b), gewinnt mit einem nochmaligen Nachsatze (5—8) abermals den Ganzschluß in der Haupttonart, macht aber in einen zweitaktigen Anhange eine schnelle Modulation zur Dominante (a^6 | h^7, e^+ a^6 (7) h^7 ⋮ e^+) (8a=1). Nun bringt mit 8 = 1 der zweite Satz die

erste Verarbeitung der Umkehrung, moduliert zur Parallele und macht in dieser einen Halbschluß (e^{+} h^{7} | (2) e^{+} $\overset{7}{..}$ a^{+} | (4) $\overset{7}{..}$ $\overset{1<}{..}$ (= fis^{7}) | ^{0}fis (= d^{6}) e^{7} a^{+} (= cis^{VI}) | (8) cis^{7} verstärkt diesen zunächst zweitaktig (7a—8a: cis^{7} — ^{0}cis — fis^{VII} | (8a) cis^{7}) und schließt einen neuen Nachsatz (mit Takttriole für 5—6) in der Parallele (Fis-moll) ab. Damit sind die beiden Ziele der positiven Modulation (Dominante und Parallele) erreicht und ein besonders gedrungener das Hauptmotiv nicht imitierender, sondern nur in der Unterstimme leicht verarbeitender Satz führt sequenzartig zur Dominante zurück:
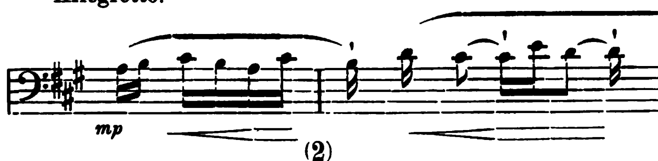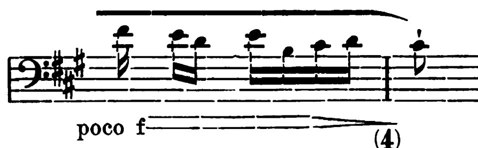


Unterm Schlusse (mit 8 = 1) setzt nun nochmals die Durchführung des umgekehrten Motivs ein; der Satz elidiert den 5. Takt und schließt zur Subdominante (D-dur), in welcher der folgende, dem ersten nachgebildete Satz steht (Halbschluß auf den 8. Takt, im ersten (zweitaktigen) Anhange in einen Ganzschluß verwandelt, im zweiten (eintaktigen) wiederhergestellt. Der letzte Satz gewinnt die Haupttonart wieder (a^{+} | $\not{a}^{7}$ [= h^{VII}] — fis^{7} | (4) ^{0}fis [= d^{6}] e^{7} | (6) a^{+}, d^{6} e^{7} a^{+} d^{6} e^{7} | (8) a^{+}), welche der erweiterte (5a—6a)

Nachsatz mit auf A festliegendem Baß nun bis zu Ende beibehält.

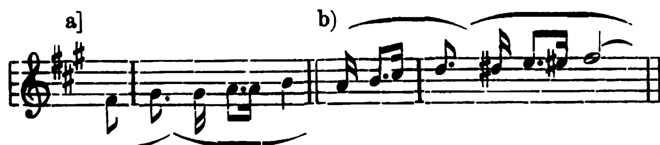
Die (dreistimmige) Fuge ist eine von den kleinen, zierlichen, mehr leicht hingeworfenen. Das Thema, das im ganzen nur zehnmal auftritt, wahrt den Umfang der Dreiklangslage (inklusive Sexte), steigt vom Grundtone zur Quinte auf, fast eigensinnig Stufe für Stufe erzwingend, und läßt sich dann wieder zur Terz herab (Unterstimme):
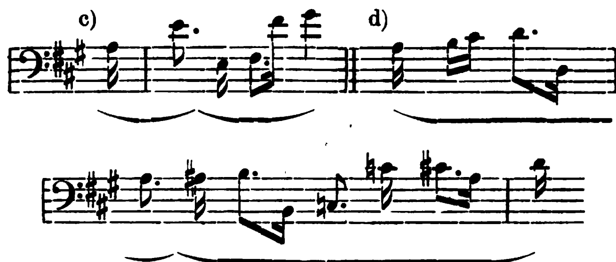
Allegretto.
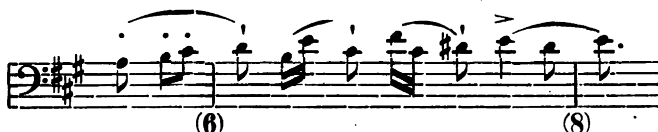




Der Comes ist getreue Transposition in die Quinte. Ein eigentlicher Gegensatz ist nicht nachweisbar, wenigstens keiner, der getreu wiederkehrte; wohl aber muß betont werden, daß der punktierte Rhythmus in sämtlichen Kontrapunktierungen wie auch in den Zwischenspielen eine Hauptrolle spielt. Zumeist schreiten die Gegenstimmen stufenweise mit Tonrepetition (a) oder chromatisch (b) fort, oder aber mit Ersetzung der Tonrepetition durch Oktavschritte (c, d):





Einheitlichkeit ist daher den Kontrapunktierungen des Themas keineswegs abzusprechen, aber der Meister verfährt mit souveräner Freiheit, hält auch keineswegs überall diese ansteigende Richtung fest (vgl. den zweiten Baßeinsatz des ersten Teils und den Alteinsatz des Modulationsteils). Wo in den Zwischenspielen der punktierte Rhythmus fehlt, wird das Schlußmotiv des Themas nachgeahmt. So steht schließlich der erste Gegensatz (Kontrapunkt des Gefährten beim ersten Auftreten) am fremdesten da:
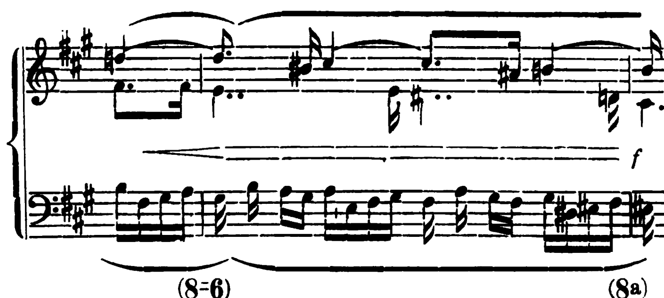


dessen Motive mit Ausnahme des ersten (das aber auch nur in zwei Zwischenspielen auftritt) nirgend wiederkehren.
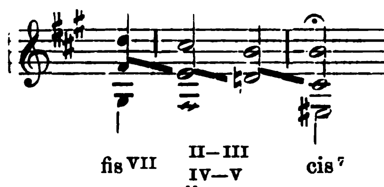
Der Aufbau im Ganzen ist ein sehr einfacher:

I. Teil (i. d. Haupttonart): Dux im Baß; direkt anschließend, also den 5. Takt elidierend Comes im Alt, und nach zwei Takten Rückleitung zur Haupttonart (7a—8a, wobei aber das merkwürdige dis zur Beseitigung des Tritonus gis—d zu beachten) Dux im Sopran, aber nicht als wiederholter Nachsatz, sondern als neuer Vordersatz, dem nach Wiederholung des 4. Takts (von A-dur nach E-dur mit Umkehrung des Schlußmotivs des Themas) ein nochmaliger Baßvortrag des Themas (Comes) folgt, eine Scheinvierstimmigkeit herstellend, als wenn die erste Stimme Tenor

gewesen wäre (was sie der Tonlage nach auch ist). So ist erst mit Abschluß der zweiten Periode der Hauptteil beendet. Der Schluß erfolgt aber nicht glatt auf der Dominante (e^{+}), vielmehr bringt Bach gegen Ende die uns schon geläufige mixolydische Umbiegung des Leittones (d♮ statt dis), nicht um abermals zur Haupttonart zurückzugehen, sondern um gis h d aus $\not{e}^{7}$ in fis^{VII} umzudeuten und mit nur zwei weiteren Takten (7a—8a) einen Halbschluß in der Parallele (Fis-moll) zu gewinnen:



eine Stelle, deren harmonischer Kern nicht d^{6} e^{7} a^{+} $\cdot h^{7}$ usw. ist, sondern:



wobei das phrygische fis e d cis zu beachten!). Damit ist der II. (Modulations=) Teil eröffnet, und es folgt direkt (mit Elision des 1. Taktes) das Thema in Fis-moll im Sopran, weiter nach zwei Takten Modulation (3a—4a: a^{+} $\overset{6}{..}$ h^{7} | e^{-}) mit Vertauschung von E-dur mit Cis-moll (Parallele der Dominante) das Thema in Cis-moll im Alt.

Ein fünftaktiges Zwischenspiel (2—4, 3a—4a) wendet sich zunächst nach H-moll (Parallele der Subdominante: ^0gis $[= h^{VII}_{III<}]$ — fis^7 — ^0fis) und in der Wiederholung der zweiten Gruppe zur Haupttonart zurück (^0fis $[= d^6]$ e^7 — a^+), worauf (mit Elision des 5. Taktes) der Baß (eine Oktave tiefer als in der Exposition) den Dux in A-dur verträgt; die Begleitstimmen bringen aber wie zu Ende des ersten Teils die mixolydische Umbiegung des Leittones (hier g♮ statt gis), und zwei weitere Takte (7a—8a) machen dieselbe phrygische Wendung zum Halbschluß auf fis^7, wie dort zu cis^7 (h a g fis im Sinne von $\not{a}^7$ $[= h^{VII}]$ — fis^7), Dabei spinnt der Baß ebenso wie im ersten Teil das Schlußmotiv des Themas sequenzartig fort. Nun aber folgt nicht der erwartete Themaeinsatz in H-moll, sondern ein nochmaliger Anhang (Takttriole für 7b—8b), in welchem der Baß das Schlußmotiv des Themas umkehrt und ebenso sequenzartig nach oben treibt und zum Halbschluß auf a^7 führt:

3

$h^{VII}_{III<}$ fis^7 fis, = d· g^6 a^7 d^+,

3

a^+ ——— (8b) a^7

Der hier anschließende Vortrag des Themas in der Subdominanttonart durch den Sopran verheißt das nahe Ende, könnte daher — wie auch schon der vorausgehende

Vortrag des Dur zum Schlußteil gerechnet werden; allein die Unruhe ist noch zu stark, um für diese Annahme das Äquivalent in der Empfindung zu finden. Vielmehr wird wohl auch noch der folgende Nachsatz, der zur Dominante zurückführt, noch zum Mittelteil zu rechnen sein. Dieser Nachsatz ist durchaus mit dem Schlußmotiv des Themas gearbeitet und hat den harmonischen Inhalt: d^{+} $\overset{6}{..}$ e^{7} | (6) a^{+} $\not{a}^{7}$ [$= h^{VII\natural}$] h^{7} | (8) e^{+} d. h. das abschließende e^{+} tritt eigentlich statt ^{0}h ein (welche Erwartung durch das c♮ der Figuration verstärkt wird), hat daher nicht tonischen sondern dominantischen Sinn (vgl. Elementarschulbuch der Harmonielehre S. 173), d. h. der Schluß wird Halbschluß. Das ist auch der innere Grund, weshalb der nun folgende Vortrag des Comes durch den Alt so buntscheckig aussieht:

e^{+} $fis^{9>}$ ^{0}fis ($= d^{6}$) a^{7} ..

d^{+} $\overset{1<}{..}$ ($= h^{7}$) e^{7} (e^{7}!)
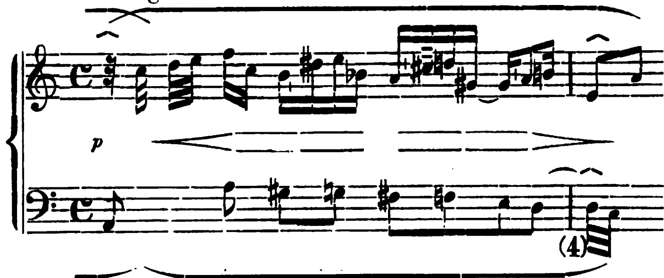
Die Dominante soll nicht wieder zur Geltung kommen; die Spannung wird nun weiter gesteigert, indem zunächst die zweite Gruppe zweimal wiederholt wird (Verarbeitung des Schlußmotivs des Themas mit Schlüssen zu a^{+} (4a), d^{+} (4b) und Halbschluß auf e^{+} (4c), zu welch letzterem triumphierend (mit 4c = 6) der Sopran den Dur einsetzt, das Ganze abschließend (es folgt nur noch eine eintaktige Bestätigung des Schlusses).

II. 20.
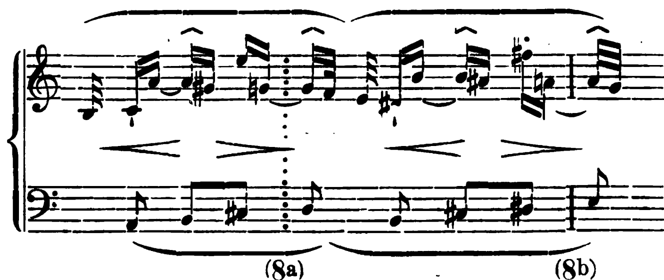
Präludium und Fuge A-moll.

Das Präludium ist ein höchst merkwürdiges chromatisches Stück, das mit beispielloser Kunst aus einem kurzen Thema entwickelt wird:
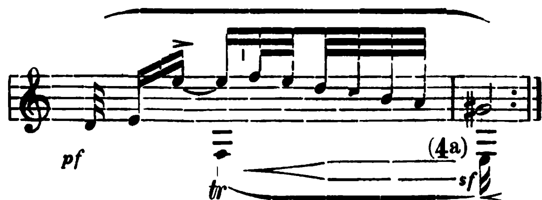
Non allegro.
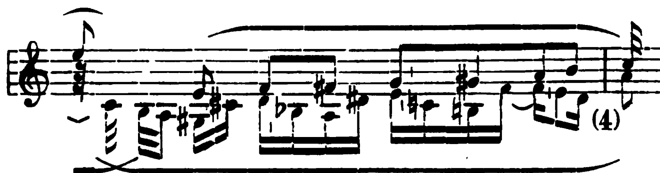


Dieser Gedanke wird zunächst mit Vertauschung der Stimmen (mit 4 = 6) wiederholt und erhält alsdann zwei eintaktige Bestätigungen (8a, 8b), die den Schluß nach D-moll und E-moll verlegen. Das Motiv dieser Anhänge ist aus dem Hauptmotiv entwickelt, wirkt aber selbständig:



Hieran schließt zunächst die Wiederholung des ersten Satzes in E-moll (mit vertauschten Stimmen anfangend, und zu zweit die ursprüngliche Stellung bringend), weiter vier Schlußverschiebungen der eben aufgewiesenen Art (nach A-moll, D-moll [fis], G-dur, C-dur; man beachte, wie dieser Zwischengedanke sich vervollständigt), dann der Hauptgedanke in C-dur und sofort anschließend (4 = 6) mit vertauschten Stimmen in G-dur; der folgende Satz nimmt nun das Motiv des Zwischengedankens in den symmetrischen Aufbau auf und bringt in Takt 1—2 das zweite Motiv nach G-dur und D-moll (fis) leitend, in Takt 3—4 den Hauptgedanken in D-moll, in Takt 5—6 das zweite Motiv nach G-dur und A-moll leitend, in Takt 7—8 den Hauptgedanken in A-moll. Damit ist eigentlich der erste Teil geschlossen, da die Haupttonart wieder erreicht ist; um aber die Wiederholung wirksam zu machen, ist eine Art Coda angehängt, die noch viermal den zweiten Gedanken bringt (nach A-moll, D-moll [fis], G-dur und C-dur schließend), und dann denselben frei umgestaltend einen Halbschluß auf e⁷ macht:



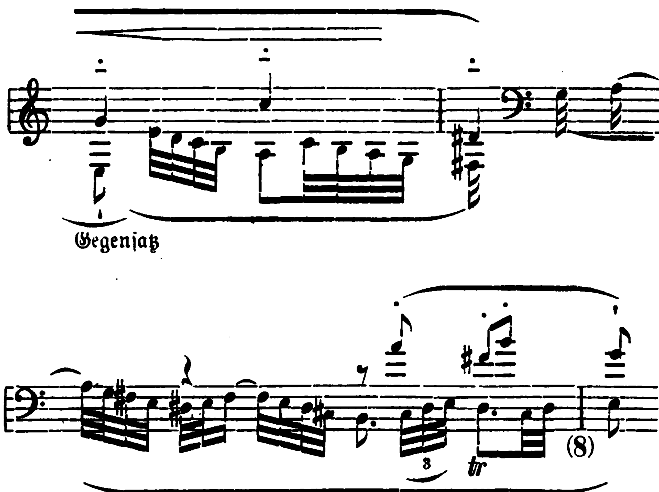
Der zweite Teil führt gleich zu Beginn die Umkehrung des Hauptgedankens ein:
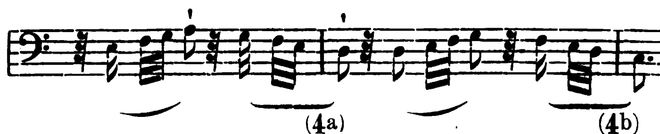


und wiederholt ihn mit versetzten Stimmen im Nachsatz (4 = 6) in D-moll; ein Zwischenhalbsatz bringt viermal die (freie) Umkehrung des zweiten Gedankens in A-moll und G-dur, ein neuer Satz (4 = 2) bringt den umgekehrten Hauptgedanken in E-moll und A-moll, weiter folgt ein Zwischenhalbsatz mit den Tonarten C-dur, D-moll, G-dur, C-dur (die letzten dreimal Halbschlüssel), ein Satz mit dem Hauptthema in der alten Gestalt (nicht umgekehrt) in A-moll (mit 4 = 2 einsetzend) einen Halbschluß machend, worauf (mit 4 = 6) der umgekehrte Hauptgedanke (in A-moll) die Periode schließt. Der Rest ist Coda und stellt in noch zwei ebenso zusammengesetzten Sätzen A-moll fest: 1.—4. Takt Zwischengedanke auf die Harmonien ^{0}e a^{VII} h^{7} | e^{7}, Nach-
(4)
satz (mit 4 = 6) Hauptgedanke (frei) in A-moll; 2. Satz (mit 8 = 2) Hauptgedanke umgekehrt auf die Harmonien a^{7} — ^{0}a und (nicht umgekehrt) auf die Harmonie e^{7} — ^{0}e. Der eintaktige Anhang des ersten Teilschlusses kehrt hier wieder als Ganzschlußbestätigung.

Die dreistimmige **Fuge** ist von ganz besonderer Wucht und Macht, ähnlich im Charakter der D-dur-Fuge des ersten Teils, mit der sie die scharfen Zweiunddreißigstel-Anläufe gemein hat (hier aber nicht im Thema, sondern im Kontrapunkt), auch der G-moll-Fuge des zweiten Teils, dieser aber überlegen an Schärfe und Schneidigkeit. Übrigens ist sie ohne besonderen Aufwand kontrapunktischer Künste gearbeitet. Das Thema geht in seiner ersten Hälfte in gewaltigem Schritt (Andante maestoso) einher, während seine zweite Hälfte gleichsam zuschlägt (man beachte, daß die zweite Hälfte ziemlich getreu die Verkürzung der ersten ist). Es beginnt mit der Quinte der Tonika, heischt daher, da es nicht moduliert, Quartenbeantwortung des ersten Tones:

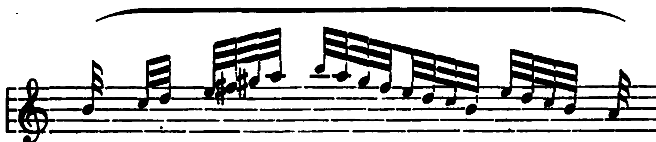




Außer dem hier notierten Gegensatz, der das Thema getreulich begleitet, findet sich besonders das Schlußmotiv des Themas in den Kontrapunktierungen des Themas und in den Zwischenspielen verwertet; die Zweiunddreißigstel-Anläufe erscheinen manchmal schärfer unterbrochen als im Gegensatz selbst z. B. (1. Zwischenspiel):



oder gehen umgekehrt in ununterbrochene Läufe über (letzter Themaeinsatz):
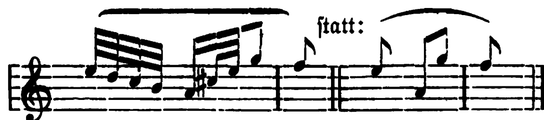




eigentlich neues Material aber tritt überhaupt weiter nicht ein.

Der Aufbau ist:

I. Teil (in der Haupttonart), nur die erste Durchführung begreifend: Dux im Baß, Comes im Alt und nach zwei eintaktigen modulierenden Bestätigungen (D-moll, C-dur) Dux im Sopran. Das hier ansetzende Zwischenspiel (zwei eintaktige und eine zweitaktige modulierende Bestätigung nach G-dur, F-dur, C-dur schließend) leitet bereits in den

II. (Modulations-) Teil über. Dieser bringt zunächst das Thema mit f e beginnend (also Comes), in C-dur (Parallele); der Schluß (4. Takt) wird ebenso wie im ersten und zweiten Zwischenspiel (aber viermal) modulierend nachgeahmt mit der Tonartenfolge G-dur, D-dur, A-moll, E-moll. Bei der vierten Bestätigung setzt (mit 4 d = 5) der Comes in E-moll im Sopran ein, so daß wir uns der Haupttonart schon wieder nähern. Auch hier erscheinen wieder als Zwischen- (richtiger in all diesen Fällen Nach-) Spiele drei eintaktige Schlußverlegungen, und zwar nach D-moll, C-dur, A-moll (Halbschluß), denen, die Haupttonart wieder festsetzend, eine zweitaktige folgt. Alle diese Schlußverlegungen sind einander fast ganz gleich gearbeitet, nämlich mit dem Schlußglied des Themas als Hauptinhalt und Sechzehntelanläufen oder dem Schlußmotiv des Gegensatzes als Kontrapunkt.

III. Der Schlußteil bringt zuerst das Thema (mit d c beginnend, als Comes!) in A-moll, sodann wieder als Intermezzo die eintaktigen Schlußverlegungen, diesmal aber mit dem Schlußglied des Gegensatzes als Hauptinhalt, während das Schlußglied des Themas etwas figuriert erscheint:



Die durchlaufenen Tonarten sind: D-moll (4a), G-dur (4b), C-dur (4c), F-dur (4d), D-moll (4e). Der letzte Schluß wird durch Trugfortschreitung des Basses (a—b) vereitelt, während (mit 4e = 5) der Sopran das Thema (Dur) dennoch in D-moll (Subdominante) einsetzt; den harmonisch nicht genügenden Abschluß in der Subdominanttonart lenkt ein neuer Nachsatz (zweitaktige Schlußbildungen nach Art der bisherigen eintaktigen, aber durch die Kadenzierung als zusammengehörig sofort kenntlich) über C-dur nach A-moll zurück (^{0}a [= f^{6}] — g^{7} | c^{+}; f^{6} [= a^{VII}] e^{7} | ^{0}e), in
(6) (8)
welcher Tonart noch eine frei gebildete Kadenz anschließt (7a—8a), auf deren Schluß (mit 8a = 5) der Baß das Thema (in A-moll, aber mit d c beginnend) noch einmal einsetzt. Eine einzige zweitaktige Bestätigung schließt das Werk ab.

Wir sehen aus dieser Fuge wieder, daß die Umwandlungen, welche Aufstellung und Beantwortung für das Thema bedingen, nicht eigentlich dessen Kern berühren. Hier scheint die Gestalt, welche der Comes bringt, das eigentliche Thema zu sein (von den acht Thema-Einsätzen weisen dieselbe fünf auf!), während die Terz zu Anfang nur gelegentlich wie beim ersten Auftreten zur schärferen Betonung des beginnenden tonischen Akkordes sich ergibt.

II. 21.

Präludium und Fuge B-dur.

Ein ganz sonatenartig gestaltetes, weit ausgeführtes Präludium (87 Takte der Original-Notierung, ungerechnet die Reprisen beider Teile). Der beginnende Hauptgedanke ist streng dreistimmig und sehr polyphon angelegt (mit Imitationen der beiden Unterstimmen):

Assai vivace.
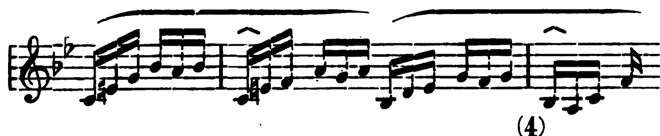
(4) (2) (4)

cresc. (8)

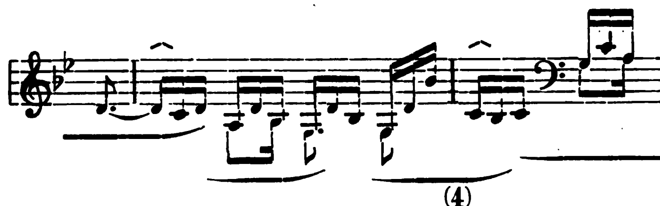
f^7 (2) (4)°d
(Halbschluß i. d. Haupttonart)

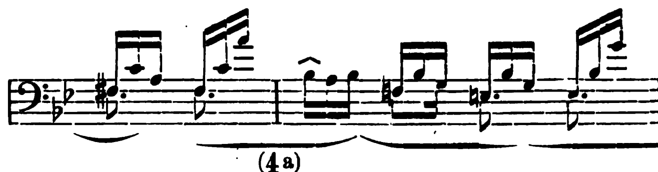
(8) c^6_4 +
(Halbschl. i. d. Dom.)

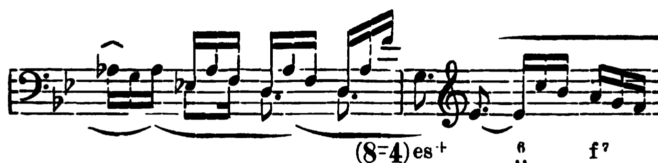
Daran schließt sich ein kontrastierender Gedanke, der nur zweistimmig gesetzt ist und zunächst auf dem Quartsextakkord (c^6_4) balanziert, diesen dann nach B-dur zurückversetzt (f^6_4) und einen unbefriedigenden Schluß zu B-dur macht (Terz im Baß); dieses B-dur wirkt aber durchaus als Subdominante von F-dur, so daß ein weiterer Satz anschließen muß, der von neuem die Modulation zur Dominanttonart macht. Letztere wird dann bis zum Schlusse des Teils festgehalten, allerdings sehr weit ausholend (bis zum Akkord der neapolitanischen Sexte ($^0f^{2>}$ [ges^+]). Der Zwischengedanke sieht so aus (in Engführung mit den Unterstimmen):

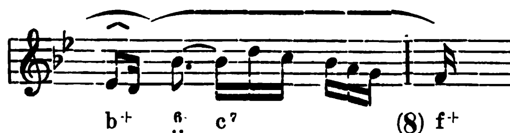


(Nachsatz ebenso in B-dur mit versetzten Stimmen). Der die zweite Modulation vollziehende Satz aber, der hieran anschließt, bringt wirklich eine Art zweiten Themas:
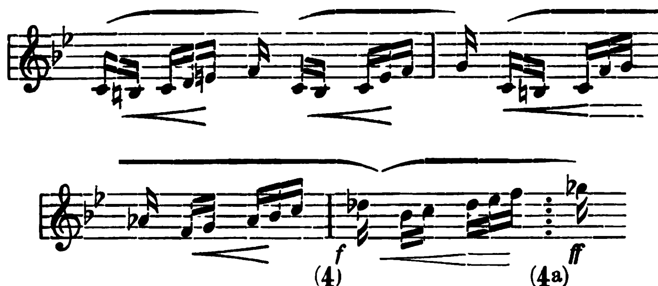








Der Rest des ersten Teils besonders nach der mehrmaligen Bekräftigung dieses Abschlusses in der Dominant-
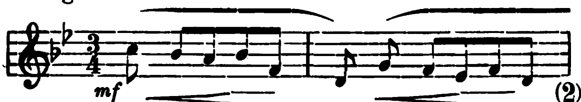
tonart ähnelt in der Faktur wieder dem ersten Thema und ist ein echter Schlußsatz. Die letzte Periode enthält ein merkwürdiges Anschlußmotiv zum 4. Takt und ist auch darum bemerkenswert, weil mit ihrer Nachbildung der zweite (Durchführungs-) Teil anhebt:



(nach dem 4a folgt der komplete Nachsatz ohne Elision des 5. Taktes). Der zweite Teil nimmt zuerst den Schlußgedanken auf und moduliert damit über B-dur nach C-moll, bringt dann das zweite Thema, dasselbe nach G-moll (Parallele) lenkend (vgl. die wiederholten Schlüsse in dieser Tonart). Daran setzt sich die Wiederholung des ersten Themas (nicht ganz getreu) und des Zwischengedankens, der diesmal nach C-moll schließt; so wird nun die Subdominanttonart erreicht und reich ausgebeutet. Aber der Meister kann sich nicht genug tun; nachdem so alles thematische Material des ersten Teils reproduziert ist, folgt noch eine lange Durchführung in der Weise des ersten Themas und Schlußsatzes, streng dreistimmig, die mit einen Halbschluß auf f⁷ abbricht und in einer überwiegend zweistimmigen Coda einen brillanten Abschluß findet.

Die (dreistimmige) Fuge ist fließend und schlicht geartet wie ihr Thema, das ohne Beschwerden zur Oktave herabsteigt:

Allegro moderato.



Vortrag des Dux zum Schlußteil gerechnet werden; allein die Unruhe ist noch zu stark, um für diese Annahme das Äquivalent in der Empfindung zu finden. Vielmehr wird wohl auch noch der folgende Nachsatz, der zur Dominante zurückführt, noch zum Mittelteil zu rechnen sein. Dieser Nachsatz ist durchaus mit dem Schlußmotiv des Themas gearbeitet und hat den harmonischen Inhalt: d^{+} $\overset{6}{..}$ e^{7} | a^{+} $\not{a}^{7}$ (6) [= $h^{VII♮}$] h^{7} | e^{+} (8) d. h. das abschließende e^{+} tritt eigentlich statt ^{0}h ein (welche Erwartung durch das c♮ der Figuration verstärkt wird), hat daher nicht tonischen sondern dominantischen Sinn (vgl. Elementarschulbuch der Harmonielehre S. 173), d. h. der Schluß wird Halbschluß. Das ist auch der innere Grund, weshalb der nun folgende Vortrag des Comes durch den Alt so buntscheckig aussieht:

e^{+} $fis^{9>}$ ^{0}fis (= d^{6}) a^{7} ..
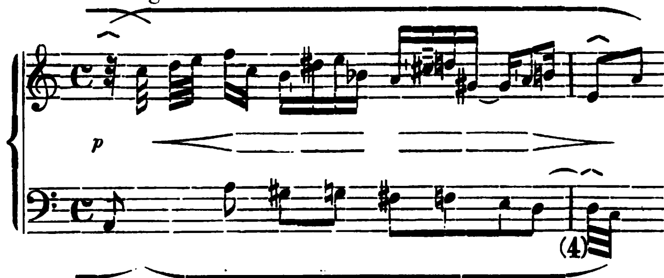
d^{+} $\overset{1<}{..}$ (= h^{7}) e^{7} (e^{7}!)

Die Dominante soll nicht wieder zur Geltung kommen; die Spannung wird nun weiter gesteigert, indem zunächst die zweite Gruppe zweimal wiederholt wird (Verarbeitung des Schlußmotivs des Themas mit Schlüssen zu a^{+} (4a), d^{+} (4b) und Halbschluß auf e^{+} (4c), zu welch letzterem triumphierend (mit 4c = 6) der Sopran den Dux einsetzt, das Ganze abschließend (es folgt nur noch eine eintaktige Bestätigung des Schlusses).
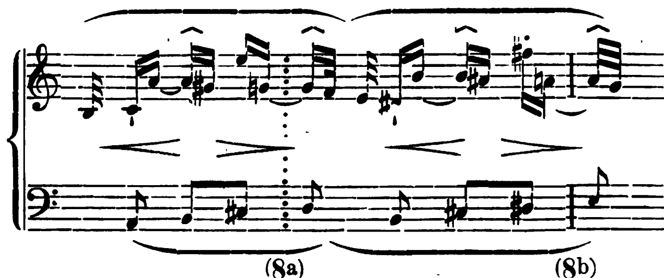
II. 20.

Präludium und Fuge A-moll.

Das Präludium ist ein höchst merkwürdiges chromatisches Stück, das mit beispielloser Kunst aus einem kurzen Thema entwickelt wird:



Dieser Gedanke wird zunächst mit Vertauschung der Stimmen (mit 4 = 6) wiederholt und erhält alsdann zwei eintaktige Bestätigungen (8a, 8b), die den Schluß nach D-moll und E-moll verlegen. Das Motiv dieser Anhänge ist aus dem Hauptmotiv entwickelt, wirkt aber selbständig:



dem 8. Takte die zweite Dominante trifft ($g^7 = b^{6}_{1}{}^{<}$) und daher noch weiterer zwei Takte bedarf, um zu schließen. Der Schluß in der Dominanttonart wird durch eintaktige Bekräftigung (Klausel) als Teilschluß markiert.

II. Teil: Dux in F-dur im Alt, Nachsatz frei, zur Haupttonart zurückmodulierend; dann: Dux in B-dur (Haupttonart!) im Sopran, Nachsatz frei zur Parallele (G-moll) modulierend; weiter Dux in G-moll im Baß, Nachsatz (mit 4 = 5 ansetzend) frei, zur Subdominante (Es-dur) modulierend. Damit ist das Thema durch alle drei Stimmen geführt und es beginnt, noch zum zweiten Teile gehörig, eine dritte Durchführung: Dux in Es-dur im Alt, Nachsatz (mit 4 = 5) frei, nach C-moll (Parallele der Subdominante) modulierend, weiter nach zwei Takten Bestätigung Dux in C-moll im Sopran, aber bereits neigend zur Auffassung des C-moll als es^6, die dann mit Umdeutung des 4. Taktes zum 6. (!) wirklich Platz greift und den Satz und Teil zu schnellem Ende führt (Schluß nach B-dur).
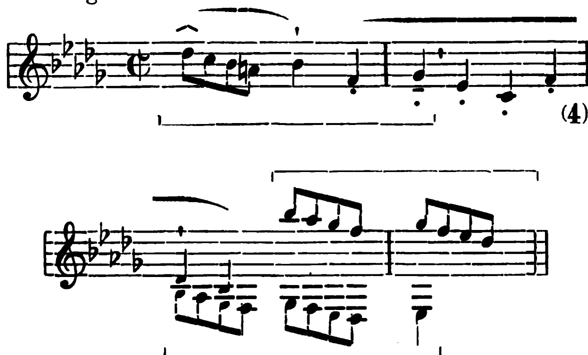
III. Teil. Eine anmutige Sequenz, mit dem absteigenden Synkopenmotiv des Gegensatzes gebildet, führt in einem freien achttaktigen (aber den 5. Takt) elidierenden Satze zum Halbschluß auf f^7 (b^+ $es^{6}_{1}{}^{<}$ $[= \overset{\mathrm{VII}}{g}{}^{\mathrm{III}<}]$ d^7 | (2) ^0d, es^+ as^6 b^7 | (4) es^+; $\overset{6}{..}$ | (6) f^7, b^+ es^6 | (8) f^7) und bekräftigt diesen zweitaktig durch Schluß nach F-dur (f^7 b^+ c^7 | (8a) f^+). Nun setzt der Sopran mit dem Comes (der fast in Vergessenheit geraten war) ein, entzieht ihn aber der Dominanttonart durch ein gelegentliches as, der Nachsatz schließt noch einmal per inganno (vorbereiteter Trugschluß d^7 — ^0d) nach G-moll, so daß ein neuer Nachsatz nötig wird. Derselbe setzt zunächst an mit einer Verbesserung der
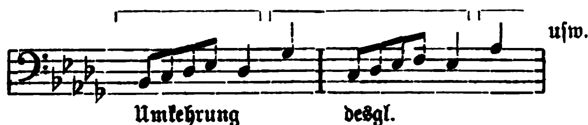
zweiten Gruppe (3a—4a, allargando mit sf auf f⁷ abbrechend), und schließt dann, mit dem 6. Takte die zweite Dominante nehmend ($\not{c}^{9>}$), glatt zur Tonika. Es folgt dann nur noch eine eintaktige Klausel.

II. 22.
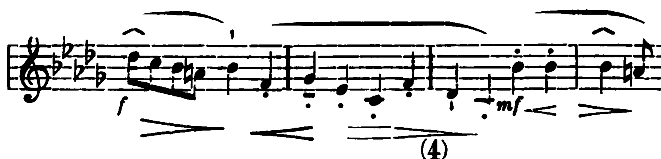
Präludium und Fuge B-moll.

Zwei der gewaltigsten Stücke des zweiten Teils liegen vor uns, beide besonders reich an kontrapunktischer Kunst und doch nirgend übertrieben. Das Präludium verrät an allen Ecken und Enden Möglichkeiten künstlicherer Bildung, denen Bach aus dem Wege gegangen ist. Man sehe nur, wie das Anfangsmotiv (der Doppelschlag und der mit Abstand einer Quarte ansetzende Sekundschritt) überall aus den ersten Takten hervorlugt:



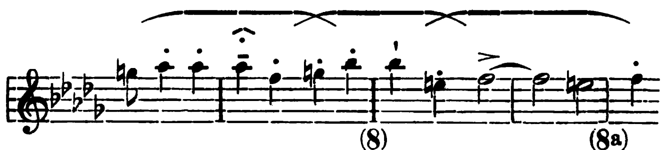


Alle diese Anklänge sind, wie das Stück vor uns liegt, nicht für uns vorhanden; wir haben es mit dem zu tun, was Bach aus der Fülle der Möglichkeiten herauswählte, mit dem Thema und seiner fugenartigen Verarbeitung. Das Thema ist aber nicht jener dürftige Brocken, sondern ein ganzer Satz:





Dieser Satz mit geringfügigen Änderungen des Schlusses beherrscht das ganze 83 Takte lange Präludium. Er wiederholt sich zunächst nach Fugenart in der Dominante (mit Überspringung des 1. Taktes direkt ansetzend), mit einer zweitaktigen Verbesserung des Schlusses:
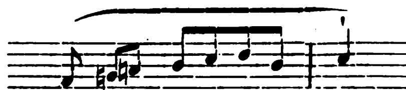


In dem Anhange in halben Noten erkennt man leicht den Hauptkontrapunkt der ersten Hälfte des Themas. Ganz
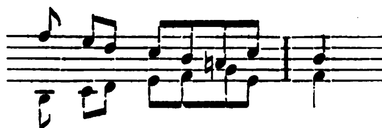
nach Fugenart folgt dann ein achttaktiges Zwischenspiel (ohne Elision), dessen Charakteristikum die graziös auf- und niederschwebenden Viertel sind:
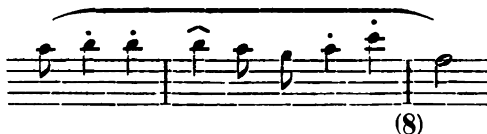


Der daneben sich geltend machende Achtelkontrapunkt ist als Hauptkontrapunkt der zweiten Hälfte des Themas anzusehen und erscheint zuerst genau als Überleitung vom ersten zum zweiten Themaeinsatz (im Alt):
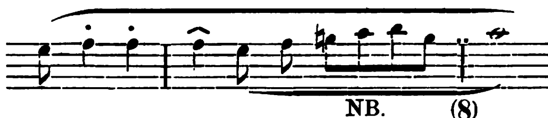


Jetzt, nach dem ersten Zwischenspiel, wird er in der Überleitung mit seiner Umkehrung kombiniert:



Nun ergreift der Baß das Wort (Dux), während der Sopran mit der zweiten Hälfte des Themas die erste kontrapunktiert; der Schluß des Themas, das im 5. Takte seinen Leitton einbüßt, weil es nach Des-dur modulieren soll, sieht diesmal so aus:
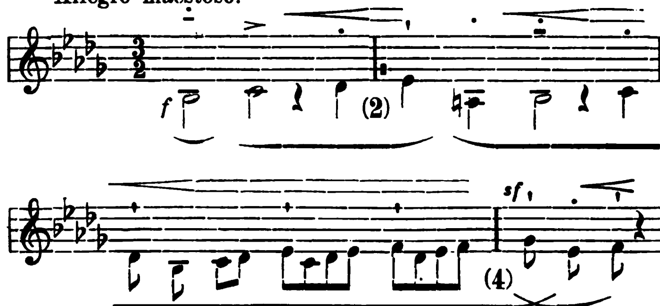


Auf den 8. Takt bringt (mit 8 = 2) der Sopran das Thema in Des-dur (Parallele); bei dem Kontrapunkt achte man diesmal auf das Erscheinen des Achtelmotivs schon zur ersten Hälfte des Themas (um $^2/_4$ verschoben). Der Schluß sieht wieder anders aus und moduliert nach As-dur:
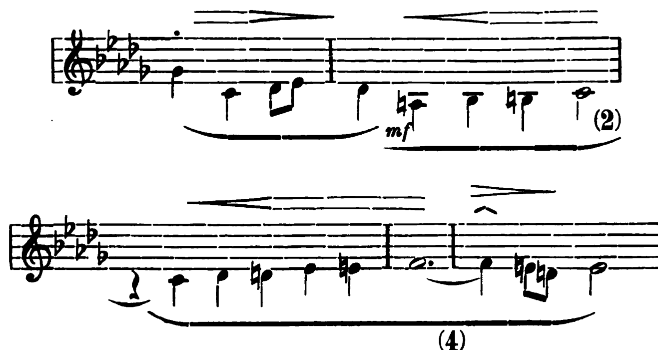


Hier tritt das Achtelmotiv als Thema selbst auf, was in sofern nicht unbeachtet bleiben darf, als dasselbe nun mehrmals nachgeahmt wird, so daß der 8. Takt zum 5. zurückgedeutet wird. 8a erreicht wieder As-dur, und dies wird noch zweitaktig bestätigt, worauf der Baß das Thema in F-moll (Comes) ansetzt (mit 8 = 2); das Achtelmotiv läuft nun immer aufdringlicher in gerader und Gegenbewegung neben her. Die zweite Hälfte des Themas erscheint aber diesmal statt im Baß im Alt und zwar um eine Stufe nach unten verschoben (es es | es d statt f f | f e) und moduliert über Es-moll nach Ges-dur. Unterm Schlusse beginnt der Alt das Thema in dieser Tonart, läßt es sich aber vom Sopran entreißen, der es korrekt zu Ende führt (mit zweimaliger Annahme des Achtelmotivs am Ende), um sogleich (8 = 2) mit dem Thema in Es-moll (Subdominante) fortzufahren, und zwar führt er dasselbe zum ersten Male genau übereinstimmend mit dem ersten Vortrage zu Ende. Ihn löst (mit Elision des 1. Taktes) wieder der Alt ab, der das Thema wieder in B-moll bringt und zu Ende führt; nur die letzten Noten sind frei und führen zu einem Halbschlusse auf f^7, der aber durch zwei Takte Anhang in einen Ganzschluß verwandelt wird. Daran setzt ein neuer Nachsatz, der bereits auf den 7. Takt mit dem Baß wieder auf f ankommt, wodurch die Schlußwirkung des 8. Taktes vereitelt wird (Quartsextakkord); es folgt daher noch ein dreigliedriger Satz (drei Takttriolen, die erste noch über

Orgelpunkt auf f), die das ganze Stück breit und wirkungsvoll abschließen.

Die (vierstimmige) Fuge ist von herrischem, gewaltsamem Wesen. Urmächtig drängt sie vom Grundtone zunächst zur Quarte mit erneutem heftigerem Ansturm aber bis zur Sexte empor, um jach auf der Quinte abzubrechen:

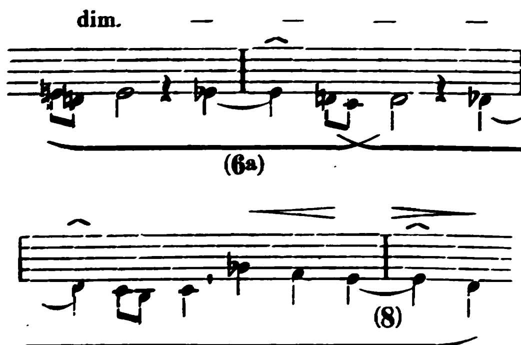


Die milde Umlenkung zur Terz, welche daran anschließt, gehört bereits dem Gegensatze an, dessen Charakter durchaus ein weicherer ist:
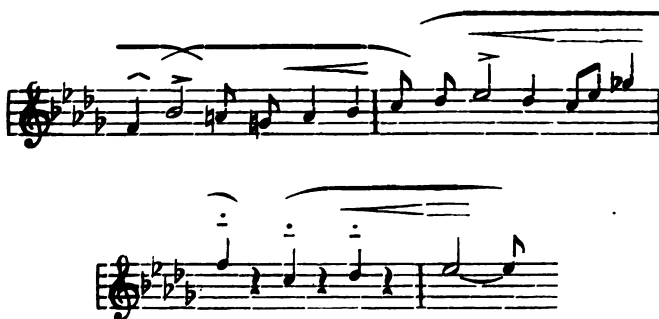


Er begleitet das Thema gleichsam nur noch mit finsterem Grollen, während jenes im hellen Zorn auffährt; das

Schlußmotiv dieses Hauptgegensatzes senkt sich wie resigniert in dem Zwischenspiele vor dem dritten Stimmeneinsatz stufenweise herab:



Elemente eines dritten Gegensatzes ergibt die erste Stimme während des dritten Themavortrags:
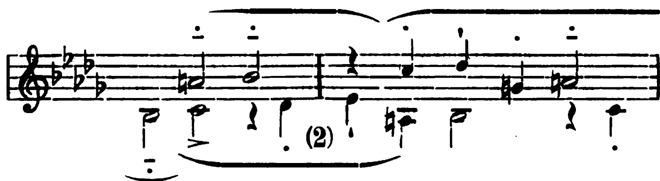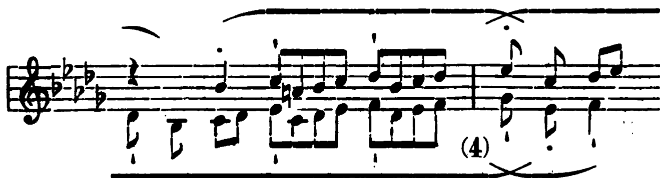


Es ist, als raffte sie sich nochmals auf, um in kurzen, heftigen Lauten wie schluchzend abzubrechen. Wenn auch dieser zweite Gegensatz nirgends vollständig wiederkehrt, so treffen wir doch sowohl die Synkopierung des zweiten und dritten Viertels mit dem folgenden Achtelanlauf, als auch die schluchzenden Viertel an vielen Stellen der Fuge wieder.
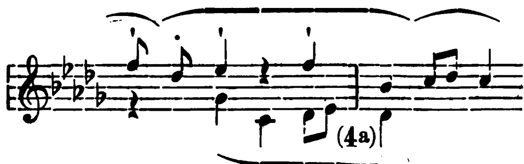
Die Fuge teilt sich ungezwungen in fünf leicht erkennbare Abschnitte:

I. *Durchführung des schlichten Themas* in der gewöhnlichen Weise als Dux und Comes in Begleitung der aufgewiesenen Kontrapunkte. 1. Satz: Dux im Alt, Comes im Sopran, darnach ein Anhang von drei Takten (6a—8a) zur Haupttonart zurückführend. 2. Satz (mit 8 = 1 ansetzend): Dux im Baß, mit drei Takten Anhang (4a, 3b—4b), Nachsatz (mit 4b = 5) Comes im Tenor. Hieran schließt sich ein achttaktiges Zwischenspiel, das zur Haupttonart zurückführt.

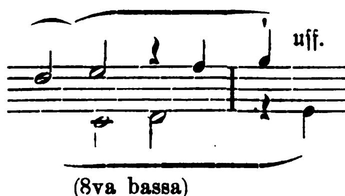
II. *Engführung des schlichten Themas* (ohne den Gegensatz) und zwar zuerst zwischen Tenor und Alt (Baß pausiert) im Abstande einer halben Note im Intervall der Ober-Septime:
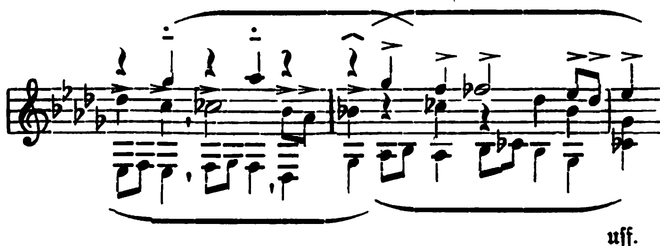






sodann nach einer Triole von 𝄵 Takten (1 Takt $^3/_1$), die den Schluß nach Des-dur verschiebt (4b), mit 4b = 5 ansetzend zwischen Sopran und Baß in Des-dur in gleichem Zeitabstand und Toninterval aber mit versetzten Stimmen:



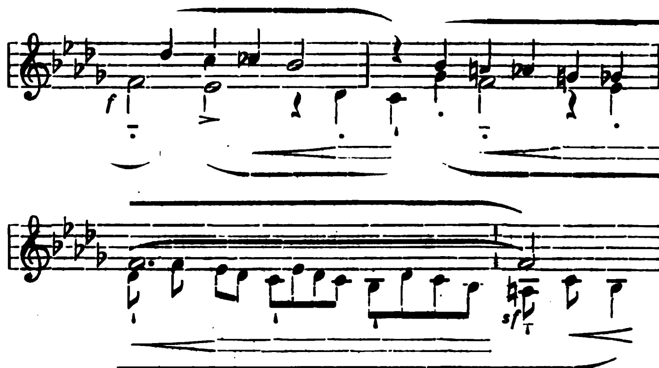
ebenfalls mit eintaktigem Anhang (Umwandlung des Halbschlusses in einen Ganzschluß [8a]). Als höchst geistvolle Vorbereitung auf den dritten Abschnitt erscheint nun ein Zwischenhalbsatz, der ein eintaktiges absteigendes chromatisches Motiv durchführt, dessen Verwandtschaft mit dem Gegensatz augenfällig ist; auch die einzeln herausgestoßenen Noten der einen und die Anapäste (♪♪ | ♩) der anderen Gegenstimme sind uns bekannt:



So geht's durch vier Takte (Ges-dur, Ces-dur, As-dur, Des-dur); auf den bestätigenden 5. (4a B-moll) beginnt mit Umdeutung zum 1. Takt der dritte Abschnitt:

III. Durchführung der Umkehrung des Themas, Gegensatzes und der Nebenkontrapunkte, eine richtige inversione della fuga! Bach wählt diejenige Form der Umkehrung, welche den tonischen Dreiklang erhält, indem sie Grundton und Quint vertauscht und die Terz beläßt; bekanntlich (s. meinen „Kontrapunkt“ S. 168) vertauschen dabei die Dominanten ihre Rollen, aber der doppeldeutige verminderte Septimenakkord (a c es ges = $\mathfrak{f}^{9>}$ oder $\mathfrak{b}^{IX<}$) bleibt erhalten. Der Dux geht daher auch in der Umkehrung durch den tonischen Dreiklang, der Comes dagegen statt durch die Dominante durch die Subdominante. Ich notiere nur die Umkehrung von Thema und Gegensatz, betone aber nochmals, daß auch das übrige kontrapunktische Material in der Hauptsache umgekehrt ist, was sich ja freilich ziemlich von selbst versteht. Der Teil setzt gleich voll vierstimmig an, was darum wohl angeht, weil das vorige Zwischenspiel die Umkehrung bereits vorbereitet hat. 1. Satz (mit 4a = 1 einsetzend): Umkehrung des Dux im Tenor, Umkehrung des Gegensatzes im Alt und nach einem Takt Schlußbestätigung (mit 4a = 5) Umkehrung des Comes im Alt und Umkehrung des Gegensatzes im Tenor (Sopran pausiert), mit drei eintaktigen Schlußbestätigungen (bez. Schlußverschiebungen in Es-moll, B-moll, Des-dur). 2. Satz (mit 8c = 1) Umkehrung des Themas im Sopran, Umkehrung des Gegensatzes im Alt, Thema anfangend mit des (Dux in Ges-dur) aber einsetzend mit des^{+} und zuerst nach B-moll (Haupttonart schillernd, Nachsatz frei, den 5. Takt elidierend, zur zweiten Subdominante (As-moll) modulierend: ges^{+} des^{7} | (6) ges$^{1<}$ [= es^{7}] ^{0}es as^{VII} [= fes^{6}] ges^{7} | (7) ces^{+} fes^{6} [= as^{VII}] es^{7} | (8) ^{0}es. 3. Satz (mit 8 = 1 ansetzend) Umkehrung des Themas (Dux) im Baß, Umkehrung des Gegensatzes im Tenor, aber im 2. Takte überspringend in den Sopran, durchaus in

As-moll stehend, welche Tonart auch die erste Schlußwiederholung bestätigt (4a), während die zweite (4b) nach Des-dur schiebt ($es^{III<} = as^{7}$); der frei gebildete Nachsatz findet den Heimweg nach B-moll (8. Takt) über Es-moll (6. Takt) durch die Harmonie des$^{7}_{1<}$ [= b$^{9>}$] ^{0}b ^{VII} f^{7} ^{0}f. Die Umkehrung von Thema und Gegensatz sieht so aus:
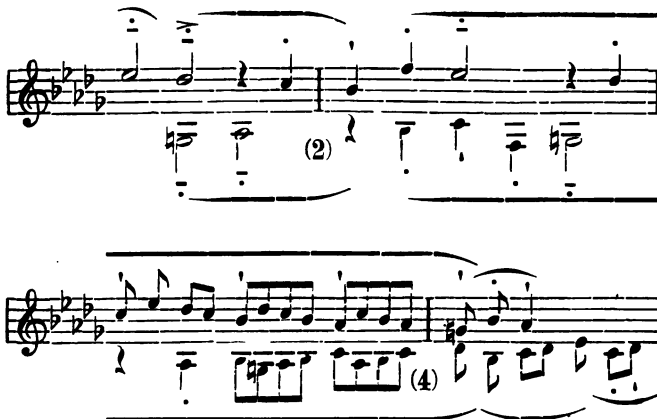


Der Charakter heftigen Auffahrens ist hier freilich verwischt; dafür scheint aber der Grimm sich zu vertiefen.

IV. Engführung des umgekehrten Themas. Dieselbe ist ebenso angelegt wie die des schlichten Themas d. h. im Zeitabstand einer halben Note und im Intervall der Unterseptime (bez. Obernone). Der Gegensatz fehlt auch hier, tritt aber wie zur Entschädigung in dem verkürzten Nachsatz auf und zwar in seiner ursprünglichen Richtung (aufwärts). 1. Satz: Umkehrung des Dux im Tenor, Umkehrung des Themas in der Obernone (mit ges beginnend) im Sopran:



Nachsatz (5. Takt elidiert) frei, im 7.—8. Takt der chromatische Gegensatz. 2. Satz (mit 8 = 1 ansetzend) Umkehrung des Dux in F-moll (mit c beginnend) im Alt, Umkehrung des Themas (mit des beginnend) im Baß. Anhang: eintaktige Bestätigung des F-moll-Schlusses, alsdann verkürzter (den 5. Takt elidierender) neuer freier Nachsatz, der nach As-dur (Parallele der Subdominante) moduliert (^{0}c | f^{VII} [= es^7]
(6)
as$^+$ des^6 | es^7). Dieser Halbschluß führt uns in den
(8)

V. Teil: Engführung der schlichten Themas mit seiner Umkehrung. Der erste Satz bringt (mit 8 = 1) den umgekehrten Dux in As-dur (aber mit es^7 für die Anfangsnote es) und das rechte Thema mit g beginnend (also wie es zum rechten Dux in As-dur passen würde). Anklänge der Gegensätze finden sich Takt 3 und 4 (im ersteren die abgesetzten Viertel, im letzteren der chromatische Hauptgegensatz). Die Kombination ist:



Der Schluß in As-dur wird eintaktig bestätigt, aber durch mixolydische Umbiegung im Baß (g♭)

vereitelt; der Nachsatz ist ein freies Zwischenspiel, das drei Anläufe zum 6. Takt nimmt, und zwar mit einem aus der Taktart heraustretenden Motiv (drei Takte $^4/_2$ Takt):

des$^+$ ges^6 as^7 (6) des$_6$ $\dot{\dot{1}}$< [= b^7 10> 9> 8] (6a)
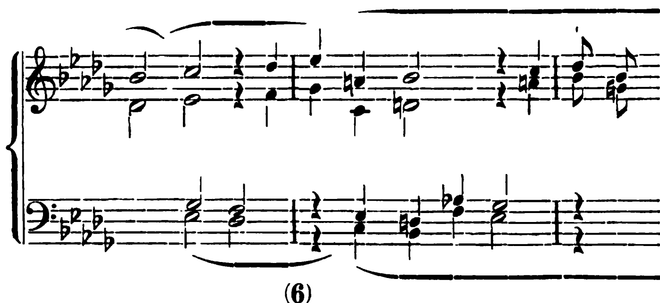
^{0}b VII♮ b VII f^7 ^{0}f (6b) b VII

und dann regulär in die Haupttonart zurückmündet. Der 2. Satz (mit 8 = 1 ansetzend) bringt im Baß den Dux in seiner Originalgestalt und im Alt die Umkehrung von ges aus (wie sie zur Umkehrung von f aus passen würde):

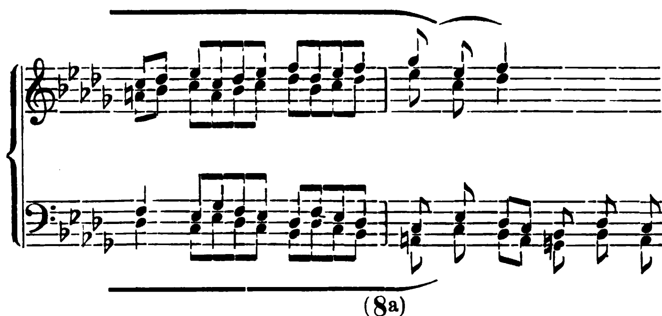
(2)

(4)

Der Nachsatz ist frei und vollständig und setzt die Haupttonart umständlich fest; der Baß macht aber zuletzt eine Trugfortschreitung (ges statt b), so daß ein neuer Nachsatz nötig wird; dieser bringt (mit 8 = 5) die letzte Kombination, eine Engführung des Dux (Sopran) mit der Umkehrung des Themas (Tenor), aber beide mit Terzen- bzw. Sextenverdoppelung durch die restierenden Stimmen:



(6)



(8a)

Auch von dieser Fuge kann niemand mit Recht sagen, daß dem Kontrapunkt irgend ein Opfer gebracht wäre; denn selbst die letzte Kombination ist eine ganz freie, wie sie die Natur des Themas direkt ergab. Die strenge Konsequenz der vorausgehenden Kombination wäre gewesen, daß Bach die Engführung des Themas gleichzeitig mit der Engführung

der Umkehrung gebracht hätte, was sehr wohl möglich war, und zwar in gar mancherlei Stimmversetzungen:

usf.

Er hätte damit aber nicht mehr erreicht als mit der einfachen Terzverdoppelung, auf welche nämlich auch diese Kombinationen in der Hauptsache hinauslaufen. Auch mancherlei dreifache Engführungen waren leicht möglich z. B.:
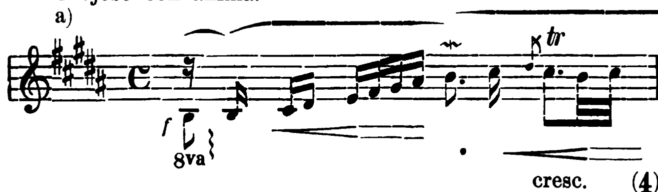
usw., usw. Daß Bach auf alle diese unter den gegebenen Verhältnissen naheliegenden Kombinationen verzichtete und nur nahm, was ihm in den Aufbau des Werkes paßte, zeigt wieder die weise Selbstbeschränkung des Meisters!
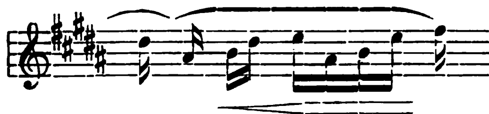
II. 23.

Präludium und Fuge H-dur.
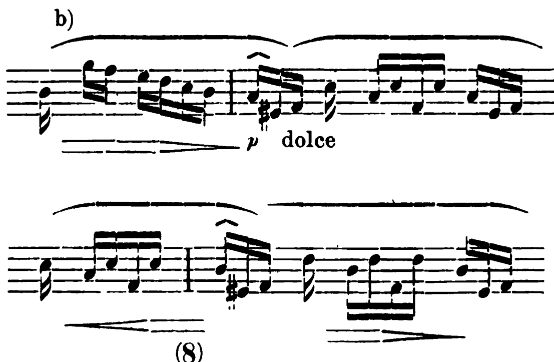
Ein Präludium von ganz besonderer Wärme, voll jugendfrischen Feuers, und eine Doppelfuge, die zu den großartigsten Nummern des ganzen Werkes gehört und vor allen etwas voraus hat, nämlich einen weichen, elegischen Zug, der in der zweiten Hälfte mehr und mehr zur Geltung kommt und sie wie eine Art Epilog erscheinen läßt (etwa wie Schumanns: „Der Dichter spricht"), so daß man fast bedauert, daß sie nicht die allerletzte Nummer des zweiten Teils ist.

Das Präludium nimmt zunächst einen kühnen Anlauf:

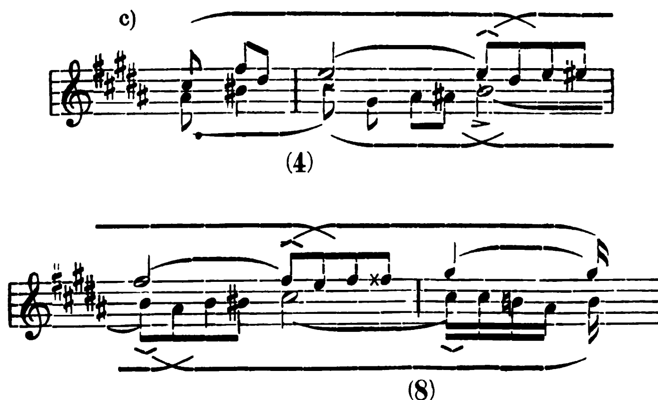




um sodann ähnlich wie das Fis-dur-Präludium des zweiten Teils in sinniger Betrachtung zu verweilen!

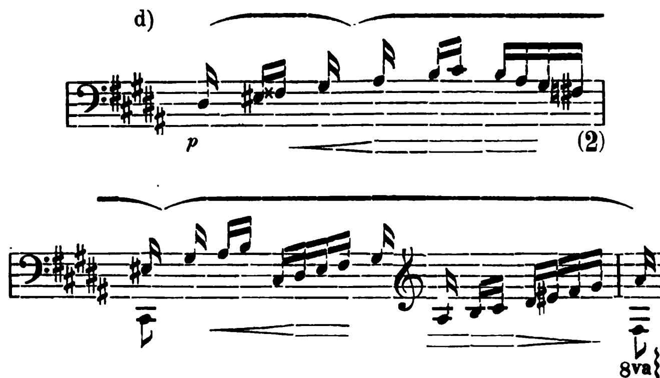


Dieser Satz enthält zunächst zwei gesteigerte wiederholte Nachsätze (Schluß vom Grundton auf die Terz bzw. Quinte der Tonika hinaufgerückt). Ein zweiter Satz, motivisch dem ersten verwandt, aber die Skalen und Akkordfigurationen freier mischend (Unterstimmen fortgesetzt meist in ruhiger Achtelbewegung von akkordischer Form) moduliert zur Dominante (Fis-dur), ein dritter (die erste Gruppe elidierender) verlegt die Sechzehntelbewegung in die Unterstimme und gesellt der Oberstimme eine dritte Stimme:



Derselbe gibt gleichsam die Modulation zur Dominante wieder auf (fis^{6} [= cis$\frac{\text{VII}}{\text{III}<}$] gis^{7} | ^{0}gis [= e^{6}] fis^{7} h^{+}),
(4)
als besänne er sich eines bessern, nämlich der Modulation zur Parallele, die aber erst glückt, nachdem noch einmal über Fis-dur nach Cis-moll gegangen (cis^{7} | fis^{+} [= cis$\frac{\text{VII}}{\text{III}<}$] ^{0}gis .. $\frac{\text{VII}}{\text{III}<}$ dis^{7} | ^{0}dis). Ein neuer (wieder nur zweistimmiger) Nachsatz bestätigt die Tonart.

Wieder anders sieht der nächste Satz aus, der zur Haupttonart hinablenkt und bis auf die bassierenden Achtel der Gruppenschwerpunkte (2., 4., 6., 8. Takt) durchaus einstimmig gehalten ist:



Der 8. Takt erreicht E-dur, wird aber zum 4. zurückgedeutet, und der etwas verstärkt gesetzte (2—3stimmige) neue Nachsatz schließt nach H-dur. Nun folgt ein durchaus dreistimmiger Satz, der dem ersten dreistimmigen (c) verwandt, aber doch wieder ganz abweichend ausgestaltet ist (Unterstimme Akkordfiguration in Sechzehnteln, Oberstimmen in Achteln, aber zum Teil durch Vorhalte verziert) und mit Wiederholung der zweiten Gruppe (3a—4a) zum Halbschluß in Dis-moll führt (h^{+} | h^{6} cis^{7}, .. | fis $\overset{7}{..}$ h$^{7<}$,
(2) (4)
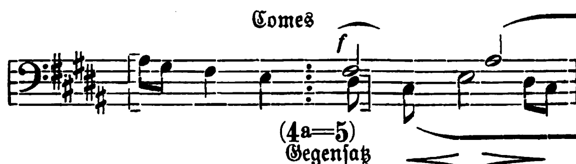
$h^{+} \mid \not{g}^{6}_{1<}$ [= $gis^{VII}_{III<}$] dis^{7}, .. | ^{0}dis, .. $^{III<}_{V<}$ [= eis^{7}] |
(4a) (6) (8)
ais^{+}). Hieran schließt eine Reproduktion des einstimmigen Satzes (d) mit Rückmodulation nach H-dur (ais^{7} | . . . . |
(4)
^{0}ais [= $cis^{VII}_{III<}$] gis^{7} | ^{0}gis [= e^{6}] fis^{7} | h^{+}), weiter ein
(8)
neuer Satz mit den Motiven des Nachsatzes der ersten Periode (b), der nach H-moll geht und darin einen weiblichen Halbschluß macht ($fis^{6>}_{4}\ ^{5}_{3}$); nun erst erscheint der Anfangsgedanke (a) wieder (im Baß). Der Rest, zwei achttaktige Sätze mit einer viertaktigen Bestätigung, bringt nun nichts Neues mehr, sondern ist im Charakter des ersten Anlaufs und des aus ihm entwickelten zweiten Satzes gehalten, moduliert auch bis auf leichte Berührung der Subdominante (E-dur) nicht mehr.

Die (vierstimmige) Fuge ist, wie schon bemerkt, eine Doppelfuge, was weder Brudy noch Jadassohn bemerkt haben, deren Analysen gerade in diesem Falle besonders dürftig und oberflächlich ausgefallen sind.

Mit gewaltigem Schritt geht das Hauptthema einher wie ein eisernes Schicksal:
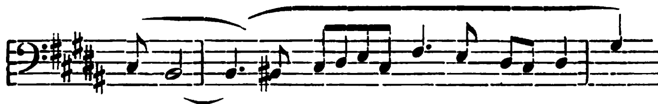


Der Comes ist getreue Quinttransposition, löst aber als solche seine Aufgabe, von der Harmonie der Tonika zur Dominanttonart zu modulieren, aufs beste. Der Gegensatz ringt leidenschaftlich flehend die Hände:
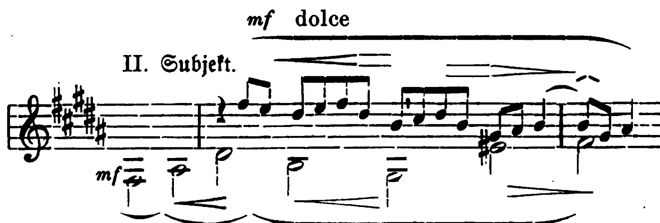




Dieser Gegensatz wird in der ersten Durchführung (auch in dem überschüssigen zweiten Baßeinsatz) streng beibehalten und gibt derselben etwas Leidenschaftliches, schmerzlich Erregtes, wie wir es sonst bei Bach nur in Mollfugen zu finden gewohnt sind. Ein zweiter Gegensatz (die Fortführung der ersten Stimme während des Themavortrags der dritten) wird einmal (bei folgendem Themavortrag) streng beibehalten:
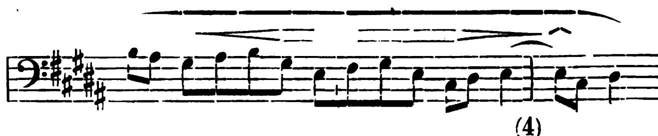


verschwindet aber nachher gänzlich, während das Synkopenmotiv des ersten Gegensatzes, das auch die Zwischenspiele des ersten Teils beherrscht, an vielen Stellen der Fuge noch wohlbemerklich hervortritt. Der erste Teil umfaßt die vier Stimmeintritte: Baß (Dux), Tenor (Comes), nach zwei freien Takten (mit 8a = 1) Alt (Dux) und Sopran (Comes) und nach zwei Takten Zwischenspiel (mit 8a = 1) einen nochmaligen Vortrag des Dux durch den Baß (welcher während des Sopranvortrags pausierte). Daran schließt sich, die Periode vervollständigend und die Modulation zur Dominante machend, ein freier Nachsatz mit Takttriole für 6—8. Man beachte wohl, daß erst der zweite Baßeinsatz die Vierstimmigkeit reell macht, und daß dieselbe im Nachsatz festgehalten wird. Unterm Schlusse aber (mit 8 = 1) ergreift der Tenor das Thema (Comes), während alle übrigen Stimmen abbrechen. Deutlicher konnte man wohl kaum auf den Einsatz des zweiten Subjekts hinweisen. Dieses gesellt sich gleich bei seinem ersten Eintritt (Alt) dem Hauptthema, weshalb
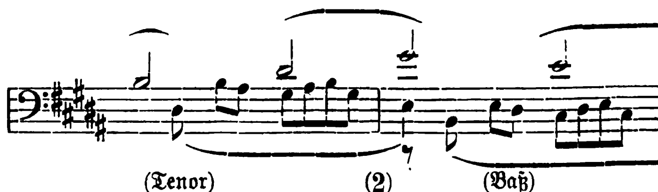
Bruyck und andere es eben nur für einen neuen Gegensatz gehalten haben (Jadassohn sagt sogar ausdrücklich, daß derselbe „gleichfalls nicht oft wiederkehre“, während er tatsächlich von jetzt ab auf dem Plane bleibt):
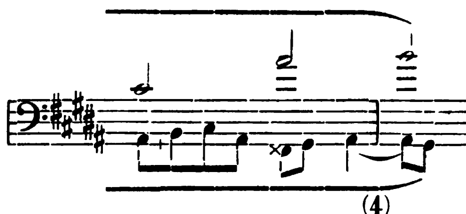


Das zweite Subjekt wird nun ganz ordnungsmäßig durchgeführt; es folgt einen Takt später der Baß mit der Beantwortung:



weiter direkt anschließend (auf 7a—8a) der Sopran ebenfalls mit dem Comes des zweiten Themas; jetzt setzt (auf 8a = 1) der Alt mit dem ersten Thema ein (Dur, aber nach Gis-moll modulierend harmonisiert), wozu der Tenor die Beantwortung des zweiten Themas beginnt, aber wieder fallen läßt zugunsten des Basses, der das zweite Thema in Gis-moll vorträgt:
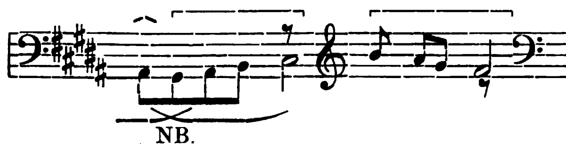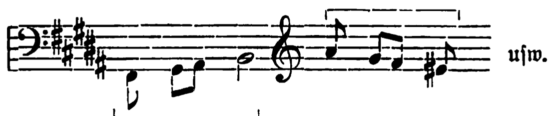




Hier erweist sich das zweite Thema gegen das erste als versetzbar im doppelten Kontrapunkt der Duodezime, nämlich versetzt für:

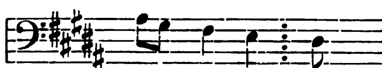


Der Nachsatz ist frei und moduliert von der Parallele zur Dominante mit einem Motiv, welches zuerst in dem eintaktigen Zwischenspiel nach dem ersten Auftreten des zweiten Themas auftrat, nämlich einem vierstufigen diatonischen Gange:

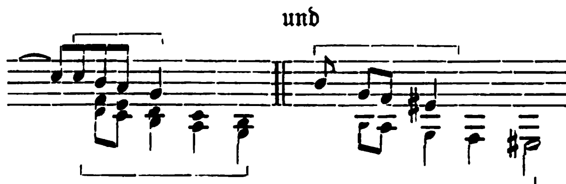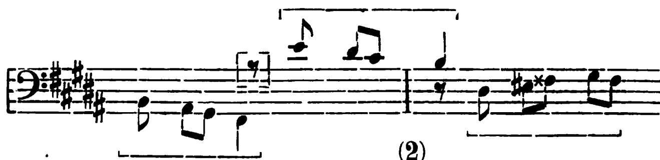




der aber schließlich nichts anderes ist, als die Überleitung vom Dur zum ersten Gegensatz:
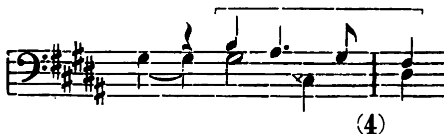


und in Viertelbewegung in den Zwischenspielen des ersten Teils wiederholt auftritt, am Ende des Teils aber sich ganz deutlich zu seiner späteren Gestalt fortbildet:
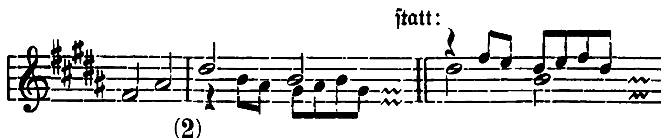


Bei dem nun (mit 8 = 1) folgenden Vortrag des ersten Themas (Comes) durch den Sopran führen Baß und Tenor dieses Motiv durch, der Tenor zur Bestätigung unserer Ableitung zuletzt in Vierteln:

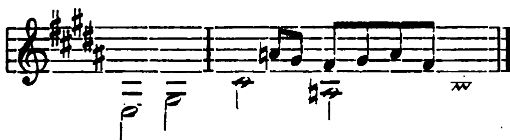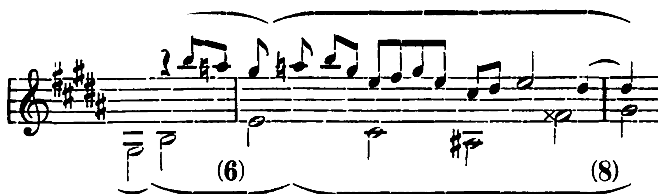




Der Alt bringt dazu das zweite Thema, wieder gegen die erste Kombination versetzt im doppelten Kontrapunkt der Duodezime, aber gegen die zweite Kombination mit Stimmvertauschung:



Der Nachsatz ist freies Zwischenspiel mit dem viertönigen Achtelmotiv und mündet (mit 8 = 1) in einen Vortrag des ersten Themas durch den Baß in Gis-moll mit dem zweiten Thema im Sopran (Kombination die ursprüngliche: zweites Thema mit demselben Tone [gis] beginnend, wie das erste), dem nach zwei Schlußversetzungen (4a in Fis-dur, 4b in E-dur) im Nachsatz das erste Thema im Tenor folgt mit dem um eine Duodezime versetzten zweiten im Alt:
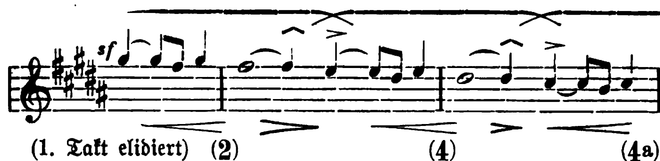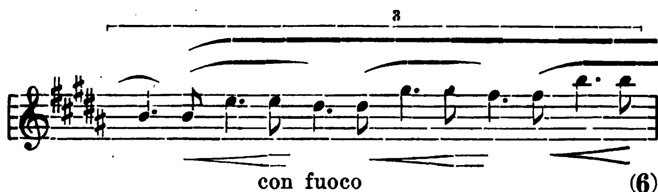


Die Harmonisierung ist entsprechend der ersten mit versetztem Thema aus E-dur nach Cis-moll modulierend. Der folgende Satz lenkt im frei gebildeten Vordersatz wieder nach E-dur (Subdominante) zurück. Der mit 4 = 5 ansetzende Vortrag des ersten Themas durch den Tenor beginnt daher in E-dur, aber mit der Terz gis, und wendet sofort zur Parallele Gis-moll; dazu bringt der Sopran das zweite Thema in ganz neuer Kombination, nämlich zwei Viertel früher beginnend und im Abstand einer Terz:

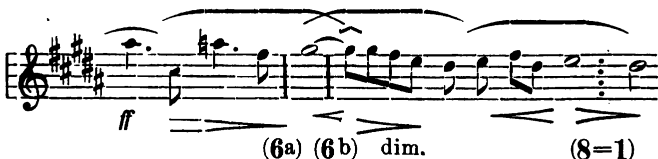


Damit sind wir wieder an einem Wendepunkte der Fuge angekommen; denn es folgt ein weitausgeführtes Zwischenspiel (ein Satz mit Wiederholung der zweiten Gruppe [3a —4a] und markiertem Stillstand auf dem 6. Takt [6a, 6b]), das weit ausholend definitiv zur Haupttonart zurückleitet. Um seinen Sinn ganz zu verstehen, beachte man die
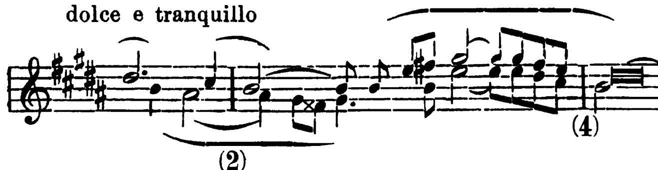
langatmige Melodielinie des Sopran, der soeben von dem hohen h mit dem zweiten Thema herabgestiegen ist:
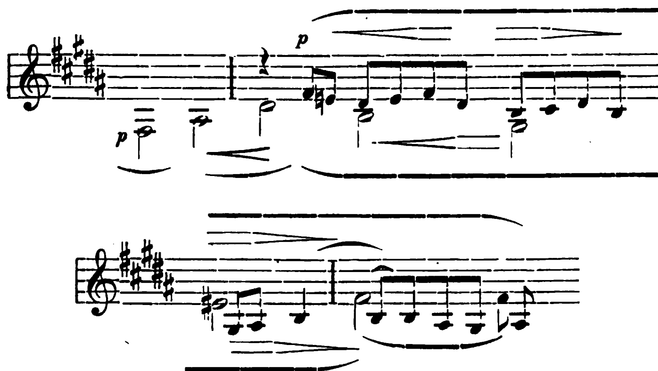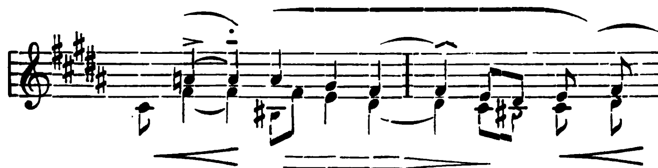






Ließ sich gegenüber dem unerbittlichen Hauptthema und dem angstvoll flehenden ersten Gegensatz das zweite Thema wie himmlischer Trost herab, so erscheint dieses lange Zwischenspiel als das endliche Zur=Ruhe=kommen mit einem letztmaligen mächtigen Aufseufzen (vgl. die Takttriole mit ihrem heftigen punktierten Rhythmus). Über den nun folgenden Schlußteil der Fuge ist ein heiliger Friede ausgebreitet; das Hauptthema erscheint zunächst im Baß, während der Tenor nach Art des zweiten Themas, mit dem er aus dem Zwischenspiel herübergetreten, in ruhigen Achteln und konsonanten (!) Synkopen begleitet, und der Alt den Sopran im Vortrag einer wunderschönen neuen Melodie unterstützt:
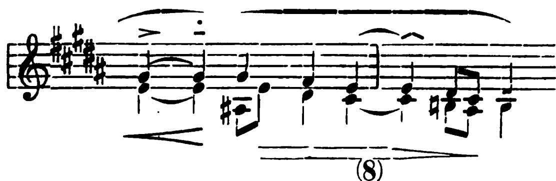


In der Weise dieses Vordersatzes geht auch der frei gebildete Nachsatz mit seinem dreitaktigen Anhange (8 = 6a; Triole für 6a—8a; die Triole nicht treibend, sondern als Dehnung — quasi calando — zu verstehen); derselbe schließt nach Dis-moll (Parallele der Dominante), doch nur, um den Eintritt des Comes im Tenor (mit 8 = 1) zu ermöglichen. Welch erhabene Wirkung macht hier die Kreuzung der beiden Themen (Tenor und Alt):
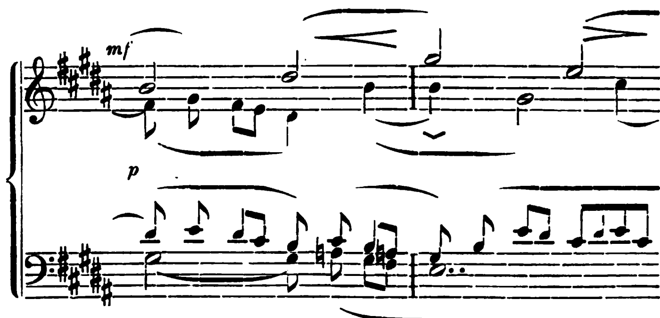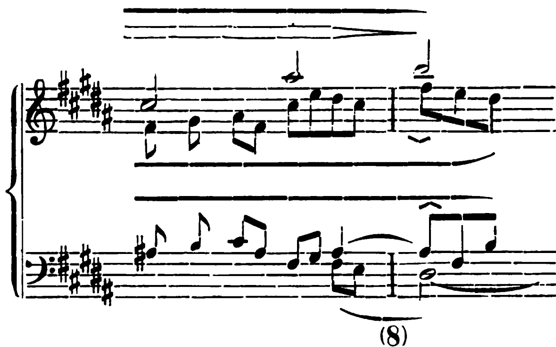


Das erste Thema hat seine Starrheit ganz verloren, es ist gleichsam ganz durchdrungen von der tröstlichen Kraft des zweiten. Und so herrscht denn auch in dem folgenden freien Nachsatze derselbe Trost und Friede:





Die Sequenzform dieses Nachsatzes bedingt einen neuen Nachsatz, der den Dux letztmalig im Sopran bringt, milde und ruhig einen Friedensbogen über die nicht mehr kämpfenden anderen Stimmen spannend (zweites Thema im Tenor):





Den Beschluß bilden eine dreitaktige (6—8) und eine fünftaktige Schlußbestätigung (4a, 5—8), die erstere ganz ruhig in Parallelführung je zweier Stimmen in Terzen, auf den 8. Takt mit mixolydischer Umbiegung von ais zu a♮, die zweite etwas weiter ausholend (zweite Dominante eis$^{9>}$) mit freier Umschreibung des zweiten Themas und leisem Anklang an die synkopischen Bildungen des ersten Gegensatzes.

Wahrhaftig, diese Fuge ist der eigentliche Epilog des Wohltemperierten Klaviers!

II. 24.

Präludium und Fuge H-moll.

Unsere Bewunderung für die beiden vorausgehenden Stücke und ihre Bezeichnung als Epilog des ganzen Werkes soll keineswegs eine Geringschätzung der beiden wirklich am Ende stehenden bedeuten. Aber diese sind viel leichter gehalten, haben ganz und gar nichts an sich, was uns das Gefühl des Autors verriete, ein Meisterwerk allerersten Ranges abzuschließen. Daß das nicht Schuld der Tonart ist, wissen wir aus dem ersten Teil, der mit einer Riesenfuge ernstesten Gehaltes in H-moll abschloß.
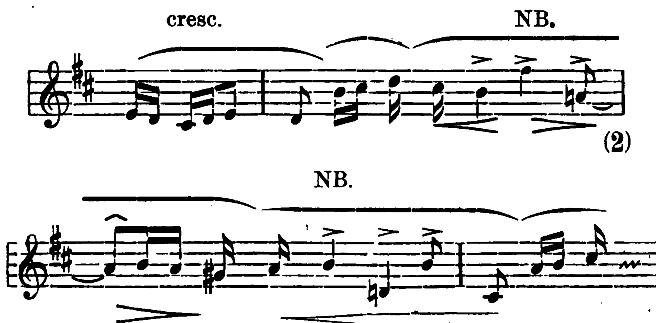
Das Präludium, von Bach selbst mit Allegro bezeichnet, was aber nach dem Usus seiner Zeit nur eine mäßig geschwinde Bewegung bezeichnet (aber Allabreve), führt einen beschaulichen Gedanken von zwei Takten durch:

NB.
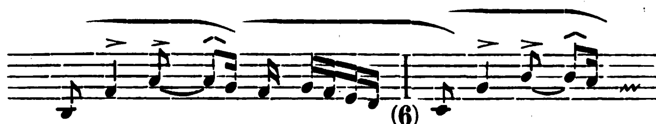
p dim.

(2)

den zunächst der erste Satz viermal mit Vertauschung der Rollen der beiden Stimmen wiederholt; der zweite Satz macht eine geistreiche Verwendung von den Überleitungsnoten (Generalauftakt), welche im ersten Satze den ersten mit dem zweiten und den dritten mit dem vierten Vortrage dieses Gedankens verbinden (S. 209 bei NB.), indem er dieselben dehnt (Synkope) und zum Hauptmotiv der Weiterspinnung macht:



der Nachsatz rückt die Synkope an den Anfang des Taktes:



und führt zum Halbschluß in der Parallele (D-dur). Die folgenden beiden Sätze bringen in der Weise des ersten den Hauptgedanken je viermal in D-dur und ohne eigentliche Modulation (nur mit a^{+} [= $e_{\mathrm{III}<}^{\mathrm{VII}}$] h^{7} als Überleitung [Generalauftakt] zwischen dem 8. und 1. Takt) in E-moll (Subdominante). Ebenso reproduziert der folgende fünfte Satz mit vertauschten Stimmen den zweiten, doch nur den Vordersatz, der nach G-dur führt; der Nachsatz ist heftiger drängend, häuft die Synkopen (ohne Sechzehntel) und führt für den 6.—8. Takt zwei Triolen von Zählzeiten ein:

(6)

(8=5)

Daran schließt — am besten als wiederholter Nachsatz verstanden — die Durchführung des Hauptgedankens (nur zweimal) in Fis-moll (Moll-Dominante) und weiter eine Nachbildung des zweiten Satzes, die zum Halbschluß in der Haupttonart führt; ein neuer Nachsatz (mit Takttriole für 6—8) markiert diesen noch stärker und bricht mit Vorhalt und Fermate ab, worauf zwei Takte Anhang den Halbschluß in einen Ganzschluß verwandeln, unter dem (mit 8 = 1) der Hauptgedanke in der Haupttonart wieder erscheint, aber mit trugschlußartiger Vermeidung des Halbschlusses im 4. Takt; der Nachsatz steigert kühn die Harmonie der dritten Gruppe und schließt ohne Anhang das Stück ab:

$^{0}\text{fis}\ |\ \text{fis}^{7}\ ..\ |\ ^{0}\text{fis}\ \underset{..}{^{\text{VI}}}\ |\ \text{fis}^{\overset{\text{IX}\natural}{\text{VII}\natural}}\ ..\ |\ \text{fis}^{7},\ ..\ |\ \text{fis}^{\overset{\text{IX}<}{\text{VII}\natural}},\ \text{fis}^{7}\ |$
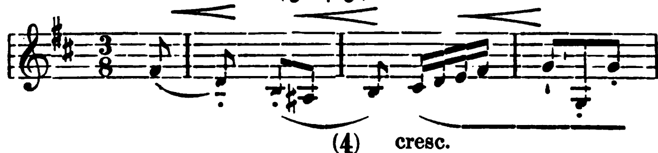
(4)

$^{0}\text{fis}\ \ \text{h}^{\text{VII}}\ \ \text{fis}^{6>}_{4}\ \ \underset{..}{7}\ |\ ^{0}\overset{\frown}{\text{fis}}.$

(8)

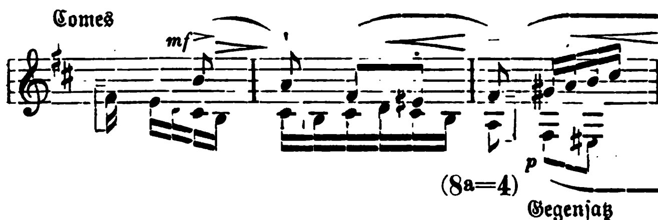
Die (dreistimmige) Fuge ist von heiterem Allegretto-Charakter und gewinnt einen humoristischen fast kapriziösen Zug dadurch, daß die Themaeinsätze durchweg den 1.—2. Takt elidieren und gleich hartnäckig mit der zweiten Gruppe ansetzen, so daß sogar wiederholt die Umdeutung des 8. Taktes zum 3. stattfindet. Das Thema wahrt den Umfang

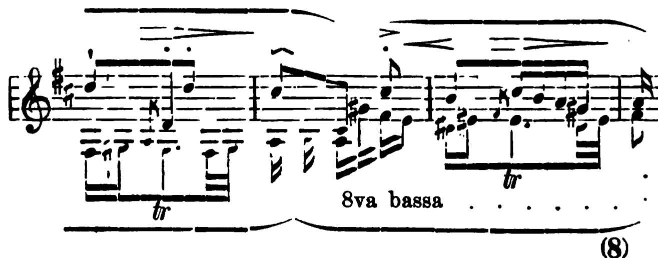
des Draesekeschen Heptachords (II. 12, S. 101), tritt aber zweimal wie tänzelnd in die tieferen Oktaven hinab:
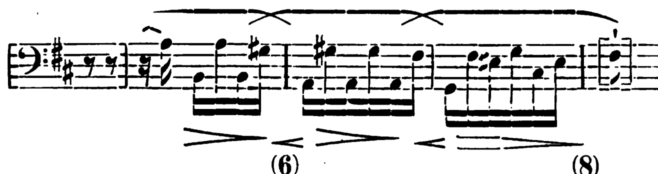




Der erste Gegensatz sieht noch einigermaßen wie ein kontrapunktischer Apparat aus (der Comes ist bis auf die Beantwortung der beginnenden Quinte der Tonart mit der Oktave einfache Quinttransposition):
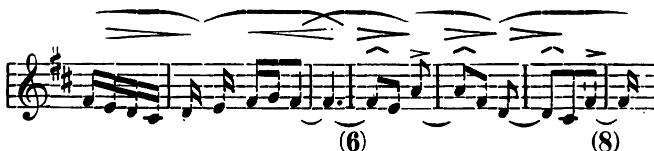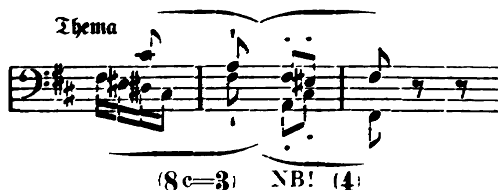




Allein derselbe hat nur eine kurze Lebensdauer; er erscheint getreu beibehalten beim dritten Stimmeneinsatz (Dux im Baß) und bestreitet das demselben vorausgehende zweitaktige und das ihm folgende viertaktige Zwischenspiel, verschwindet dann aber gänzlich zugunsten eines andern, der dem Stück die kontrapunktischen Fesseln vollends abstreift und es ganz zu dem macht, was es eigentlich von Haus aus (durch das Thema) ist, ein echter „Deutscher" (Schnellwalzer; vgl. auch die Passepieds im Katechismus der Kompositionslehre II. S. 77 ff.). Der neue Gegensatz begleitet nur den Nachsatz des Themas und hat auch seine Kapricen (die weiblichen Endungen):



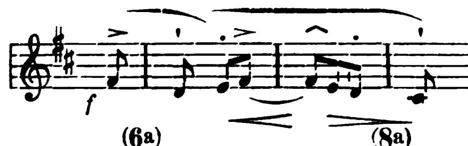
Die ganze Grazie und „Feschheit" dieses echten Walzer- oder Ländler-Motivs tritt erst hervor, wo dasselbe in der Oberstimme erscheint, was dreimal geschieht. Von sonstigen Kontrapunkten ist nur noch der des Sopran zum ersten Themavortrag des Baß hervorzuheben:
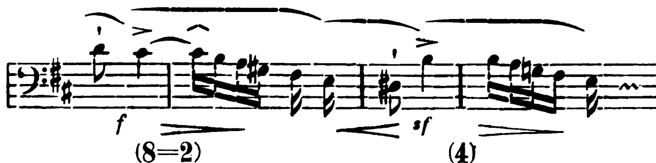


dessen ausdrucksvolle Synkopen weiterhin eine große Rolle spielen. Reizend ist die Förmlichkeit, mit welcher der erste Gegensatz abtritt, um den zweiten Platz zu machen:



Sollen wir den Aufbau noch ins einzelne analysieren? ich denke nein! Jeder, der nach unserer Charakteristik das Stück liebgewinnt, wird mit Leichtigkeit die drei Teile (I. in der Haupttonart, II. in fremden Tonarten, III. in der Haupttonart) erkennen und den Zwischenspielen ihre Stellen anweisen. Es sei nur noch aufmerksam gemacht auf Finessen wie das erste Zwischenspiel der zweiten Durchführung mit seiner Dreitaktigkeit trotz Anklang an das Thema:



sowie die verbindlichen weiblichen Endungen des langen Zwischenspiels zwischen dem zweiten und dritten Teil:



und endlich die allerliebste Eskamotage des Themas in der schon wieder erreichten Haupttonart (Dur) durch den hinterlistig mit dem Thema in der Subdominante heranspringenden Baß zu Anfang des Schlußteils:

f

(3) (4=3) (4

dim.

Das sind echte Genieblitze (vgl. auch die letzten Takte, wo das Thema sich allmählich verläuft).

So schließe ich das „Schatzkästlein der Polyphonie" mit dem Hinweise, daß der dritte Teil, der die „Kunst der Fuge" analysiert, zugleich einiges Allgemeine über die Fugenkomposition überhaupt entwickelt.

Alphabetisches Sachregister

zum 1.—2. Teil:

(Die Zahlen I. u. II. beziehen sich auf den Teil, die kleinen Zahlen auf die Seiten.)

Druck von Hesse & Becker, Leipzig.

ger=

hre

ns

es
an

e=
ht

=
t
d

